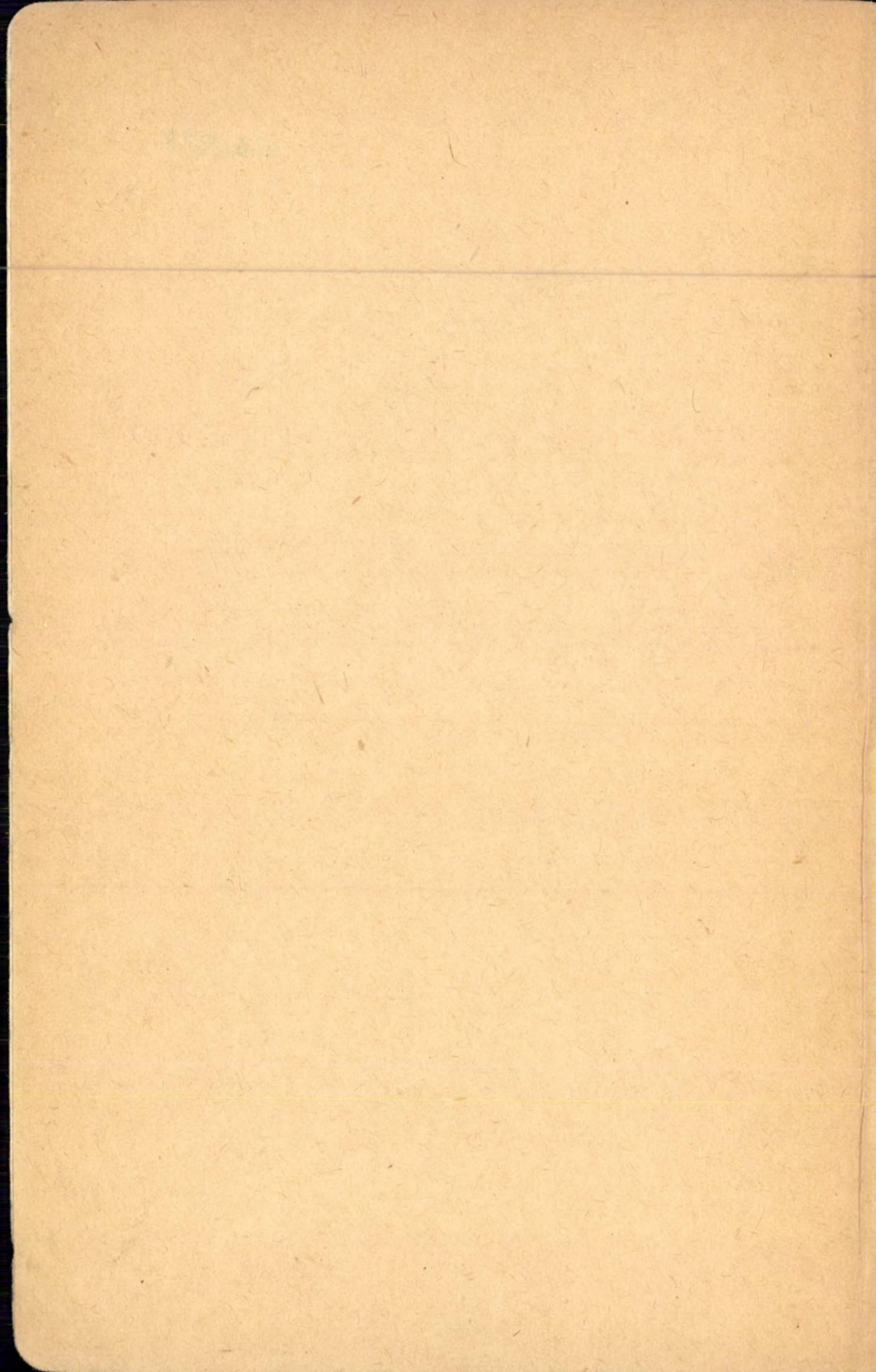
POMPILIU
CONSTANTINESCU

SCRIERI ALESE

EDITURA DE STAT PENTRU
LITERATURĂ ȘI ARTĂ





Pompiliu Constantinescu



POMPILIU CONSTANTINESCU

SCRIERI ALESE

Ediţie îngrijită şi prefaţată de L. VOITA

EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ŞI ARTĂ

[illegible]

[illegible]



PREFAȚĂ

Perioada dintre cele două războaie mondiale prezintă aspectul unor ample experiențe care adeseori au fost hotărîtoare pentru ceea ce se numește destinul literaturii romîne. Reconstituind profilul cultural-politic al acestui sfert de veac (1920—1944), mozaic în a cărei componență au intrat materiale de diverse și controversate proveniențe, putem descifra, ca o trăsătură principală, continuarea într-o formă mai acută a marelui proces început încă înainte de primul război și denumit, în mod general, lupta dintre reacțiune și progres.

Într-adevăr, maiorescianismul și spiritul junimist, idealist, își găsesc în această perioadă o expresie nouă în febrila asimilare și aplicare, pe trunchiul literaturii naționale, a tuturor formulelor literare cosmopolite la modă și care înseamnă, în ultimă instanță, fugă de realitate, lipsă de preocupare față de om și problemele lui. Pe de altă parte, Gherea, Ibrăileanu și critica științifică anunță zorile unui proces de necesare prefaceri, care pe plan cultural-literar aduc o susținută, o viguroasă analiză a direcțiilor de înaintare a culturii, fundamentată științific pe legi care nu sufereau dezmințire.

Între aceste două extreme se inserează un număr destul de mare de curente și aspecte literare, unele din ele rodnice în parte, altele — cele mai multe — mergînd pe linia conștientei semănări de confuzii cît și concepții de-a dreptul ostile omului și artei.

Dacă, totuşi, multe spirite formate în această atmosferă şi-au putut menţine un echilibru, aceasta se datorește și faptului că scriitorii cu adevărat reprezentativi ai epocii au pornit în căutarea unor noi drumuri, pe care nu le puteau găsi în mod firesc decît aprofundînd conţinutul social al epocii, analizîndu-l, exprimîndu-l prin opere strîns legate de viaţă, oferind astfel soluţii, la început timide, apoi din ce în ce mai îndrăzneţe. Drumul nu a fost nici uşor, nici neted. Unii au eşuat la mijlocul lui, alţii, înarmaţi cu mai multă tenacitate, l-au urmat şi în ciuda erorilor şi confuziilor proprii, au adăstat un liman sigur, care pînă la urmă nu a întîrziat să se profileze.

*

În această atmosferă de mari contradicţii sociale şi morale apare în panorama vastă a criticii literare Pompiliu Constantinescu (1901—1946), ale cărui cronici şi foiletoane, deşi au suferit influenţa climatului moral al societăţii burgheze, a condiţiunilor sociale şi politice determinate de această societate, reprezintă totuşi efortul unei conştiinţe care s-a străduit să descifreze legătura artei cu viaţa şi s-o servească cu consecvenţă.

Fiul unei familii mic-burgheze — tatăl său a fost funcţionar vamal — Pompiliu Constantinescu s-a născut în Bucureşti la 19 mai 1901. Anii formaţiei lui intelectuale stau sub semnul unor vaste lecturi din care nu lipsesc scriitorii de talie universală : Flaubert, Ibsen, Zola, Turgheniev, Maupassant, Dostoievski, Daudet, Tolstoi şi critici ca : Sainte-Beuve, Brunetière, Taine, Thibaudet etc., fără a mai vorbi de literatura romînă pe care începuse s-o studieze încă din primii ani de liceu.

Studiile universitare şi le face în Bucureşti, la Facultatea de litere şi filozofie şi după o scurtă trecere prin beletristică — publicase cîteva poezii şi bucăţi în proză sub pseudonim — se dedică criticii literare, pe care nu o va părăsi toată viaţa. Debutează cu mici foiletoane şi portrete

literare la revista *Ritmul vremii* în 1924. Fire independentă, în dezacord permanent cu Mihail Dragomirescu al cărui elev fusese în ultimii ani ai studenției, refuză oferta unui doctorat sub auspiciile „științei literaturii" și intră în învățămîntul secundar, mai întîi la București, ca suplinitor al catedrei lui Gh. Adamescu la liceul „Sf. Sava" și institutul „Negoiescu", apoi la Cîmpina cîțiva ani și, în sfîrșit, iar în capitală. Activitatea didactică nu i-a adus niciodată mari satisfacții, nici de ordin moral, nici de ordin material. Urmînd soarta atîtor profesori, va face un timp gazetărie militantă ; va fi scurtă vreme director al bibliotecii municipiului, iar în ultimii ani director al liceului C.F.R. „Aurel Vlaicu" (1939—1945).

Prin anul 1927 cunoaște pe Lovinescu și cenaclul „Zburătorului", față de ale cărui tendințe va păstra o distanță deferentă, nutrind mai mult o simpatie personală față de șeful criticii impresioniste, decît de școala lui.

Activitatea critică și-o desfășoară mai întîi sporadic în revistele *Viața literară*, *Mișcarea literară*, *Kalende* apoi începînd din 1928 și pînă în 1944 la *Vremea*. Numeroase studii, în special cele care formează cuprinsul volumelor *Figuri literare* (1938) și mai ales *Eseuri critice* (postum) au văzut lumina tiparului mai întîi în *Revista Fundațiilor*.

Prezența în presa vremii îi ascute spiritul polemic și *pamfletar* și în anii 1935—36, *Tabletele lui Pyrrhon* publicate în revista *La zid* aduc nota democratică a scriitorului-cetățean Pompiliu Constantinescu. Pamfletarul nu este lipsit de vervă și condeiul său acidulat reconstituie stări de lucruri prin cîteva linii caricaturale :

„S-au clădit căminuri județene spre care deputații și senatorii și-au întins tentaculele ocrotitoare. S-au pus directori, care au făcut din ciorbă de fasole și cartofi palate, s-au băgat bursieri toți studenții familiei, s-au făcut alegeri și exerciții oratorice, de unde au ieșit Demosteni provinciali cu piatra grea a culturii în gură. Și fiindcă democrația răsplătește munca și meritele, sufragiul universal

și-a plătit recunoștința pentru pătimașii culturali, trimițîndu-i în parlament să-și descarce, cu pumnii și înjurăturile, o energie fizică prea mult comprimată, între clasa întîi primară și licență.“

Într-o asemenea ambianță, omul de cultură, conștient de responsabilitatea misiunii sale, va consemna cu amărăciune efectele așa-numitei „politici de culturalizare“ a statului burghez :

„Într-o țară de 18 milioane de locuitori, în care fiecare familie de la oraș numără cîțiva titrați, iar cel puțin 10% din familiile sătești își aduc procentul lor de bacalaureați și licențiați, ar trebui să constatăm nu numai funcționarea unui atelier de diplome, dar să vedem și roadele culturii. O carte de literatură, un roman adică, nu se poate desface în mai mult de cinci mii de exemplare, o gazetă literară nu poate depăși un număr dublu de cititori, o carte de idei, un studiu, o monografie nu-și epuizează în cîțiva ani adesea un tiraj de 1000 de exemplare.“

Și Pompiliu Constantinescu dezvăluie și cauzele penuriei culturale :

„În fond cultura noastră suferă de aceeași lipsă de vitalitate și organicitate, ca și celelalte domenii de viață publică... Am rămas și astăzi în pragul atîtor probleme pe care le-a deschis războiul ; la aceasta s-a adăugat dezavantajul întîrzierii, al complicațiilor și relei îndrumări în timpul a douăzeci de ani. Problema culturii postbelice merge alături de toate problemele statului național : economice, politice, sociale. A judeca altfel, înseamnă să ne înșelăm cu bravură și să credem că ori am rezolvat totul, ori nu mai putem rezolva nimic.“

Scepticismul aproape total față de posibilitățile societății burgheze de a oferi o soluție practică în domeniul vieții publice i-a dat lui Pompiliu Constantinescu tăria de a rezista

și a combate curentele naționaliste, șovine, mistice, al căror rol diversionist nu a întîrziat să iasă la suprafață.

În activitatea sa literară, Pompiliu Constantinescu a luat atitudine împotriva acestor curente, adoptînd — cum spune acad. G. Călinescu — o *„perfectă onestitate emițînd judecăți neînrîurite de relațiile lui cu oamenii"*. Aceasta i-a conferit criticului — totuși nu lipsit de erori de optică — calitatea obiectivității în judecarea fenomenului literar.

*

Efortul de a-și clarifica pozițiile față de literatură este vizibil în întreaga activitate critică a lui Pompiliu Constantinescu. El pornește de la articolul *Considerații asupra romanului romînesc* publicat în 1929 în revista *Kalende* și poate fi urmărit pînă în ultima cronică radiodifuzată din mai 1946. Este un drum bogat în aspecte pozitive, dar nu și lipsit de tributuri plătite erorii.

În activitatea criticului, popasul la revista *Kalende* — pe care o scoate împreună cu Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Șoimaru — reprezintă, după ruptura cu M. Dragomirescu, o poziție încă eclectică, idealistă, căci, așa cum reiese din programul publicației, grupul își propunea o metodă de abordare a problemelor culturale pe baza *„intelectualismului manifestat prin neocriticism cu tendințe de universalizare"*.

În ciuda formulării care ni se pare azi oarecum pretențioasă, din manifestările concrete ale revistei reiese că grupul amintit se opunea „fazei naționaliste", semănătoriste de la începutul veacului al XX-lea și a cărei recrudescență era încă puternic resimțită, mai ales datorită noului curent „ortodoxist" care, în esență, relua temele semănătoriste, pigmentîndu-le cu o și mai accentuată notă naționalist-șovină și prezentîndu-le în haina unui misticism bazat pe o simbolică primitivistă.

În această luptă, Pompiliu Constantinescu își asumă rolul de a combate excesele „tezismului" ruralist combinate cu

acelea ale misticismului ortodoxist, care generau o literatură falsă, lipsită de bază materială, destinată uzului intern al unui cenaclu.

Reacțiunea justă, logică împotriva recrudescenței tezismului, tendința de întoarcere la un proces care de fapt fusese lichidat de cultura romînească încă înainte de război, îl duce pe Pompiliu Constantinescu la adoptarea unui punct de vedere oarecum pozitivist, la explicarea evoluției culturale în virtutea ideilor. Poziția aceasta idealistă a generat o serie de erori în special în privința concepției despre „specificul național". Progresiv erorile au fost corectate, dar nu în întregime, căci critica lui Pompiliu Constantinescu pornește nu de la o concepție materialistă, ci dintr-o conjugare de metode, în care putem descifra pe Taine — din care preia în special teoria „mediului" și a „momentului" — și pe Sainte-Beuve, a cărui influență este resimțită mai ales pe latura portretizării.

Pentru un spirit în căutarea adevărului — în lipsa unor solide concepții științifice materialiste — teoriile erau ispititoare, dar ele lăsau deschisă și poarta devierilor. Dacă Pompiliu Constantinescu a formulat totuși judecăți cu valoare durabilă și astăzi, faptul credem că se datorește echilibrului de care a dat dovadă în decursul întregii sale activități : a mers pe linia înțelegerii literaturii ca reflectare a concepției de viață a scriitorului, concepție pe care o pretindea și criticului. *„Scriitorul recompune viața, criticul recompune imagini de viață"*, spune el într-un loc, și aceasta presupune un *„act de răspundere"* nu numai față de sine, ci mai ales față de cititor și de opera de artă. Criticul are datoria să fie în inima vieții literare și *„să reacționeze puternic în contra talentelor altă dată de prim plan, astăzi în decadență"*, notează Pompiliu Constantinescu mai departe. El trebuie, asemenea scriitorului, să participe la *„contemporaneitatea istorică"* a societății și în felul acesta orice operă angajează persoana criticului în întregime. Nu există atitudine indiferentă, impersonală față de operă ; fiecare trezește un sentiment : *„sînt cărți care excită entuziasmul, altele ironia sau vehemența"*...

„*sînt cărţi neutre, despre care nu ştii ce să scrii*". Eticul nu poate fi disociat de estetic şi criticul, în acest caz, nu este decît „*un cititor mai inteligent care explică, înţelege şi propagă frumosul*".

În lumina acestei legături indestructibile dintre artă și viață, Pompiliu Constantinescu își construiește foiletoanele și cronicile sale, care, mergînd direct la obiect, vor analiza aspectele evolutive ale conceptului de artă în raport cu starea de fapt a societăţii care i-a dat naştere.

Astfel, apariția romanului a fost condiționată de o „realitate istorică" ale cărei relații sociale dintre clase au statuat și anumite teme. Întrucît materialul romanului este luat din societatea autohtonă, iar acţiunea lui se desfăşoară „*în atmosfera colectivă a momentului social, ...eroul tipic al romanului devine un simbol social*". Fără a intra în analiza bazei economice a societăţii care a generat romanul și fără a releva îndeajuns valoarea conținutului lui ideologic, Pompiliu Constantinescu — recunoscînd indirect antagonismul din societatea bazată pe clase — stabileşte două categorii psihice în jurul cărora se vor centra subiectele romanului nostru social : categoria învingătorului, a parvenitului, pe de o parte, și a învinsului, a dezadaptatului, pe de altă parte. „*Conflictul cu ambianța* — scrie el — *îi absoarbe eroului toată energia, fie că va cădea învins, fie că va triumfa. Această lipsă de gratuitate a actelor lui a dus la un fel de contabilitate psihică, în partidă dublă, limitînd cazurile de conștiință la bilateralitatea: dezadaptat-parvenit, din punct de vedere social, abulic-voluntar, psihologicește*". (În treacăt, să observăm că problema schematismului nu este tocmai nouă !) Astfel, în *Ciocoii vechi și noi* al lui Filimon, „*Dinu Păturică ne interesează prin procesul ascensiunii lui sociale*" în slujba căruia va pune, ca orice burghez în devenire, întreaga sa ființă „*estropiată de umanitate*", pentru care femeia nu va reprezenta decît „*un bun social cucerit ca un imobil sau ca o valoare pecuniară*", iar dragostea o simplă „*dispoziție accesorie*" în serviciul aceleiași cauze.

Acuitatea observaţiei criticului asupra mecanismului socie-

tății burgheze îl ferește de greșeala interpretării nejuste a conținutului operei.

Aceleași trăsături vor fi întîlnite și în romanul ciclic al Comăneștenilor al lui Duiliu Zamfirescu, unde *„complexitatea constă în reliefarea simultană a psihologiei a două clase"*, atenția fiind confiscată de figura lui Tănase Scatiu *„descendent din linia morală a lui Dinu Păturică adaptat la noua fază evolutivă a societății"*. Și în romanele acestui ciclu, *„categoria socială prevalează categoria psihică"*, iar femeia *„are același rol de intermediu social, de valoare de schimb, ca și la Filimon"*.

Evoluția momentelor sociale — arată mai departe Pompiliu Constantinescu — produce o schimbare în starea civilă a personajelor, dar nu modifică datele esențiale ale problemei, care sînt moștenite de la creator la creator. Dan al lui Vlahuță, Dionis sau Toma Nour ai lui Eminescu, eroii nuvelelor lui Delavrancea sînt și ei niște ființe supuse *„fatalității sociale"* (formula e preluată de Pompiliu Constantinescu de la Ibrăileanu) și, indiferent de modul în care ei își caută „salvarea" din cadrele societății nedrept alcătuite, reprezintă în esență, pe plan artistic, aspecte ale aceleiași probleme și ale aceluiași mod de rezolvare a conflictelor. Această tipologie a romanului social în evoluția lui antebelică — pe care Pompiliu Constantinescu o analizează luînd în considerare, aproape simultan, și conținutul și forma operei, poate fi urmărită pînă și în primele romane ale lui Mihail Sadoveanu, unde *„determinismul social anulează orice autonomie a individului față de societate"*. În unele cazuri — prin Gh. Brăescu și Damian Stănoiu — ea subzistă și în romanul zilelor noastre. *„Tragic sau comic* — notează criticul — *conflictul individului cu societatea și expresia lui de categorie a mediului străbate ca o coloană vertebrală toată proza romînească."*

Aplicînd judecata de valoare asupra acestui tip de roman social în care — cel puțin la început — schematismul refuza creatorului posibilitatea unei analize psihologice mai aprofundate a eroilor, Pompiliu Constantinescu nu-i contestă totuși valoarea, dar face o eroare cînd îl compară cu

romanul postbelic, în a cărui complexitate dintre conţinutul ideologic şi analiza psihologică — acordînd valoare intrinsecă analizei — vede o *„autonomizare a eroului"*.

Astfel, cu prilejul apariţiei lui *Ion* al lui Rebreanu, Pompiliu Constantinescu subliniază treapta superioară pe care acesta a ridicat literatura noastră, atît din punctul de vedere al conţinutului — care de astă dată este urmărit în cele mai îndepărtate implicaţii — cît şi mai ales al măiestriei literare, care echivalează cu un punct crucial în evoluţia romanului. Există în romanele lui Rebreanu o atît de perfectă *„sinteză între metoda obiectiv descriptivă şi cea subiectiv analitică, psihologică"* (folosim formula lui Ibrăileanu) de care au trebuit să ţină seama toţi scriitorii care au venit după Rebreanu. Simplismul vechiului roman social este răsturnat şi înlăturat, viaţa clocoteşte şi se revarsă dincolo de cadrele limitate ale ficţiunii.

Analizînd însă independent conţinutul ideologic de măiestria artistică, Pompiliu Constantinescu îşi viciază viziunea asupra lui *Ion*. El vede în acest roman o tendinţă *„spre emanciparea categoriei psihice de servitutea categoriei sociale"* şi în lumina acestei greşite optici va urmări şi viitoarele creaţii ale romancierului. Oricît această viziune va fi corectată mai tîrziu, cu prilejul apariţiei *Răscoalei*, ea totuşi va păstra o oarecare alunecare spre „autonomism".

Fireşte, faţă de simplismul, de schematismul cadrului primelor noastre romane sociale, în care răbufnesc tezismul deficitar al semănătorismului, idilismul, lipsa de adîncime psihologică, prezenţa personajelor neumanizate, conflictele ilustratoare de teorii literare — abundenţa de viaţă clocotitoare din romanele lui Rebreanu îi putea apărea criticului ca o *„emancipare a categoriei psihice de servitutea categoriei sociale"*, în mod obiectiv însă, tocmai romanele „ţărăneşti" ale lui Rebreanu aduc un remarcabil conţinut ideologic.

În eroarea lui Pompiliu Constantinescu trebuie însă să vedem ecoul disocierii fondului de formă, aşa cum a practicat-o junimismul ; supralicitarea formei în dauna fondului atrage după sine erori care răzbat şi cînd va analiza romanele

Hortensiei Papadat-Bengescu sau ale lui Camil Petrescu. Ceea ce însă trebuie remarcat este că, totuşi, Pompiliu Constantinescu nu va repudia niciodată o operă pentru faptul de a fi „tendenţioasă", ci numai cînd aceasta porneşte din „tezism".

Conchizînd că *„literatura izvorăşte din viaţă şi se întretaie cu ea"*, că *„societatea actuală, agitată de tendinţe variate şi multiple, biciuită de utopii sau înăbuşită în reacţiuni, e un cîmp pentru toate experienţele"*, Pompiliu Constantinescu respingea teoriile mistice şi mistificatoare după care literatura ar însemna evaziune, „act gratuit" etc.

Sub acest aspect al întretăierii literaturii cu viaţa este văzută şi opera marilor noştri clasici, care nu sînt simpli participanţi la *„contemporaneitatea istorică"* a societăţii, ci spirite care prin opera lor au luat atitudine faţă de societate. Astfel, Caragiale *„are o viziune realistă a societăţii romîneşti într-un moment de criză evolutivă"*, opera lui, în totalitate, este *„o violentă satiră, fără iluzii, de un scepticism integral faţă de mecanismul iremediabil viciat al vieţii noastre publice"*.

Creangă, la rîndul său, este un creator care *„a intuit viaţa fără s-o pună în teorii ; el anulează anticipat toate mistificările unei literaturi pornite din reţete literare, nu din autenticitatea viziunii"*, iar *„geniul liric eminescian este comparat cu cele mai pure glorii ale romantismului"*.

Vorbind despre clasici, Pompiliu Constantinescu subliniază nu o dată că ceea ce le conferă calitatea de clasici este *„umanitatea naţională cu tot ceea ce are ea mai profund, mai specific în substanţă"*. În felul acesta s-au statornicit ei în conştiinţa poporului, iar semnul specific al valorii absolute stă în faptul că sentimentul clasicităţii lor se înfăţişează şi-n conştiinţa altor culturi şi literaturi. Argumentînd în felul acesta, Pompiliu Constantinescu dezvolta teza după care cultura şi literatura naţională au adus şi trebuie să aducă o contribuţie la patrimoniul culturii universale.

Neîncetata raportare a conţinutului operei literare la viaţa, la societatea, la modul de a reacţiona al personajelor într-un mediu dat, formează baza sistemului analitic pe care criticul

îl aplică în judecarea fenomenului literar dintre cele două războaie. Astfel, de pildă, în *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, criticul va admira și elogia *„impresia de realism, de experiență treptată, așa cum o imprimă viața cu sinuozitățile ei, cu surprizele, cu umbrele și luminile ei"* și va acorda romanului calificativul de *„frescă din viața burgheziei bucureștene"*, în care *„autenticitatea umană și socială a personajelor este necontenit susținută"*.

Craii de Curtea-Veche a lui Matei Caragiale este intuit și analizat prin prizma spectacolului *„unei burghezii și aristocrații pornite pe panta desfrîului"*; eroii Hortensiei Papadat-Bengescu sînt urmăriți în modul cum *„își trăiesc viața proprie, independent, în contururi pline și în fapte implîntate în pămîntul aspru al realității"*, iar literatura lui Cezar Petrescu, ca o permanentă oscilare între *„lirism evocator și tendință de a încadra personajele în cadrul social și ambianța morală"*.

Și exemplele nu sînt epuizate.

Ceea ce lipsește acestui mod de a înțelege literatura este firește o fundamentare științifică strictă, bazată pe aprofundarea conținutului ideologic al operei, pe proiectarea ei istorică. Lipsa unei asemenea fundamentări duce la erorile pe care le-am semnalat și pe care Pompiliu Constantinescu nu a reușit să le înlăture definitiv.

Către sfîrșitul vieții și la o vîrstă care de cele mai multe ori înseamnă — în critică — abia începutul nu sfîrșitul unei cariere, Pompiliu Constantinescu descoperă prin Gladkov literatura sovietică și scrie un mic studiu-prefață la volumul de povestiri *Jurămîntul*, apărut în romînește în 1945.

Descoperirea este într-adevăr fructuoasă; analizînd succint viața și opera lui Gladkov, Pompiliu Constantinescu subliniază valențele noi pe care le aduce literatura sovietică și are prilejul să vadă cît de adînc pătrunde elementul „viață" în opera artistică.

„Scriitorul vede pretutindeni — scrie el — *sufletul colectiv, voința mulțimilor încordată spre un țel unic : patria ; o*

umanitate gravă crescută în principii simple de viață, obișnuită să traducă imediat gîndul în faptă".

Indisolubilitatea legăturilor dintre artă și viață așa cum i-a fost relevată de literatura sovietică l-a ajutat la întregirea concepțiilor de pînă atunci. Într-una din ultimele sale cronici literare, vorbind despre poemul *Ceea ce nu se uită* al lui Eugen Jebeleanu, Pompiliu Constantinescu atrage atenția asupra primejdiei formalismului — *„joc rece al imaginației"* — care-l ducea pe poet la ruptura cu realitatea și subliniază revirimentul sănătos intervenit prin umanizarea materialului poetic utilizat în poemă.

Iar într-o altă cronică, datînd din aceeași epocă, pledează pentru anexarea studiului creațiilor populare anonime la temelia istoriei noastre literare. Ideea marchează interesul deosebit al criticului pentru literatura populară, asupra căreia își exprimase adeseori părerea :

„Literatura populară ne-a păstrat nealterat geniul nostru nativ și ne-a ferit de o sterilitate, care putea fi mai primejdioasă decît lunga prelungire a unei primitive forțe artistice."

Moartea neașteptată a criticului a pus însă capăt acestui proces de îmbogățire a orizontului critic, care fără îndoială că ar fi scos la suprafață aspecte interesante ale modului de a înțelege valoarea conținutului și a formei în opera de artă.

*

Preocupat de problema valorii în opera literară, Pompiliu Constantinescu nu a formulat și nici nu a teoretizat puncte de vedere noi. Desprinzîndu-se de dogmatismul idealist al lui Maiorescu și al școlii acestuia, criticul s-a îndreptat spre o viziune realistă, spre o înțelegere a artei ca expresie a conținutului social al epocii. Evoluția, cum s-a văzut, nu e lipsită de fatale șovăieli, de limitele pe care însăși formația sa intelectuală i le ridica în față.

În ciuda acestora, Pompiliu Constantinescu a mers pe un drum rodnic. Obiectivitatea și exigența, disciplina metodică,

stăruința de a da o rezolvare realistă problemelor, analiza pozitivă, *„procentul maxim de valorări juste“* sînt atribute care, alături de largul orizont cultural pe care-l aduce scrisul său, îi conferă dreptul de a fi socotit ca un îndreptar destul de just în cunoașterea fenomenului literar dintre cele două războaie.

Selecționînd opera în adîncime, ne-am străduit ca și prin textele volumului de față să oferim cititorului de azi exemplul unei conștiințe literare care, în vîltoarea criticii moderniste adeseori derutante dintre cele două războaie, a știut să țină cumpăna unei judecăți realiste și nu s-a lăsat atras de fals strălucitoarele căi lăturalnice al căror capăt se înfundă în mîlul misticismului și al ratării.

L. VOITA

ST. O. IOSIF

Uităm prea repede ; morţii, pe care altădată îi preamăream impodobindu-i cu mirt, astăzi dorm uitaţi în cripta mucezită a trecutului. Sîntem grăbiţi; ne iubim prea mult pe noi înşine şi generaţia din care facem parte ; poate chiar suferim de iluzia exagerării propriilor noastre forţe. Înaintaşii rămîn în lumea lor zăvorîtă, iar noi adulmecăm zările, încrezători în destinul pe care-l făurim pas cu pas.

E solidaritatea egoismului fiecărei generaţii şi imboldul spre neîntreruptă propăşire ; sacrificiul elanului creator poartă în sine şi germenul uitării faţă de acei care s-au străduit pentru noi. În rare momente aruncăm o privire în urmă ; ne simţim prea slabi, sau prea puternici ; astfel, voim să ne sporim energiile, înmănunchindu-le cu vechile valori.

Evocările retrospective fac suma bogăţiei noastre literare ; amintirea parcursului străbătut împlîntă, în curba capricioasă a evoluţiei poetice, culmile dominante, de pe care putem scruta, mai încrezători, viitorul...

*

În conştiinţa publică de astăzi, Iosif trăieşte, ca autor al unei slabe poezii patriotice, ce a sintetizat

un moment de exaltare colectivă ; adevărata contribuţie a scrisului său e puţin cercetată. Dacă preocupări noi de artă copleşesc sufletele contemporane, realizările trecutului nu sînt valori calpe, ci sufăr numai o eclipsă momentană de influenţă.

Şi poate, într-o asfel de situaţie, e mai uşor să schiţăm fizionomia literară a lui Iosif ; însumat în trecut, îi supravieţuieşte, deşi opera lui nu oferă sugestii scriitorilor de astăzi.

După obositoarea perioadă eminesciană am intrat în ritmul sprinţar al muzei idilice a lui Coşbuc ; romantismului pronunţat i-a urmat armonia clasică, izvorîtă din bucuria elementară de viaţă a lumii rurale. De la cerebralitate am coborît în inima vieţii.

Între Eminescu şi Coşbuc, St. O. Iosif ocupă un loc intermediar. Venind în urma lor, a moştenit un fond poetic turnat de două mari temperamente artistice. Iosif e o sinteză a eminescianismului romantic şi a tradiţionalismului clasic reprezentat de Coşbuc ; nu vom găsi însă la el nici cugetarea adîncă a lui Eminescu, dar nici viziunea optimistă a celui ce a evocat viaţa rurală.

Iosif e un senzitiv ; deşi un real temperament poetic, e o sensibilitate minoră. Fără a fi copleşitor, e o sinteză de tendinţi grefate pe o personală simţire.

Romantic, prin atitudine sentimentală, Iosif îşi are sursa inspiraţiei în liricii moderni germani şi în special în Heine. I-a lipsit ironia sarcastică a marelui său maestru, dar a posedat duioşia temperată, nici lăcrimoasă, nici prea dulceagă spre a fi exclusiv caducă.

Iosif excelează în cîntecul elegiac ; volumul lui sufletesc e ponderat, durerea lui e sfioasă, iar bucuria e lipsită de elanuri zgomotoase şi păgîne ; cu o sensibilitate medie şi o imaginaţie difluentă, ca însăşi aparenţele schimbătoare ale realităţii, Iosif e cel

mai uman dintre poeţii noştri, prin intensitatea potolită a sentimentelor.

Regretul nu atinge, niciodată, culmile desperării, bucuria nu se sparge-n frenezia entuziasmului, după cum nici iubirea sau ura nu ţîşnesc vulcanic din sufletul său. Cizelator rar al formei — deşi în aparenţă de cea mai firească simplitate — Iosif, în cele mai semnificative bucăţi lirice pe care le-a zămislit, e un poet desăvîrşit ; atît în evocarea vremilor miresmate de patriarhalism, cît şi în expresiunea simţimintelor intime, acest melancolic a realizat mici giuvaeruri ce rămîn.

Dar Iosif a ostenit neîntrerupt pentru îmbogăţirea literaturii noastre ; şi-a mîngîiat o viaţă şubredă, roasă de lipsuri şi frîntă de o tragedie bruscă — trăind în lumea amăgitoare a plăsmuirilor artistice.

Activitatea lui de traducător are o valoare egală cu aceea a producţiunii lui originale. Sensibilitate aderentă, s-a îndreptat spre atîţia scriitori streini, pe care i-a tălmăcit în forme fericite.

A împămîntenit la noi pe trist-ironicul Heine, de care se lega romantismul propriului său suflet (*Romanţe şi Cîntece*) ; împreună cu Anghel, a tradus pe melodiosul Verlaine ; s-a oprit şi asupra poeziei simbolice a lui Ibsen, solemnă şi rece ca un fiord ; ne-a făcut cunoscut pe Alexandru Petöfi ; a transpus libretele cîtorva opere ale lui Wagner — şi, pe lîngă nenumărate traduceri, a dat o admirabilă versiune romînească a lui *Wilhelm Tell*, după cum a încercat să descifreze măreţia abstractă a *Cidului* sau poezia fantezistă, ţesută din subtilităţi, a *Visului unei nopţi de vară*.

Iosif a tradus, totdeauna, îndrăgostit de frumuseţea operei, pentru care simţea afinitate interioară — şi n-a fost un fabricant plin de dexteritate şi avid de succese vulgare.

A tradus pentru el, a visat împreună cu mari poeţi, pe care şi i-a apropiat mai mult inimii lui, tălmăcindu-i în limba pe care a îmbogăţit-o cu valori de primul rang.

Prin colaborarea frăţească cu D. Anghel, a şlefuit sonorităţile minunate din *Legenda funigeilor* — deşi poema e neizbutită în totalitate — a ţesut nepreţuita horbotă de spirit şi fantezie care e *Cometa* — reflex al profunzimii de ritmuri şi joc de imagini ale scînteietorului Rostand — precum a punctat veninul satirei în faldurii fanteziei ironice din *Caleidoscopul lui A. Mirea.*

În proză, sub ocrotirea aceleiaşi colaborări, a cizelat, cu artă decorativă, imagini preţioase în *Cireşul lui Lucullus.*

De peste un deceniu, toamnele mohorîte îşi cern frunzele, iar oamenii uitarea, peste mormîntul umil al duiosului cîntăreţ. Iosif s-a strecurat prin viaţă, ca un copil rătăcitor şi grăbit ; după moarte, l-a acoperit uitarea nemeritată ; rememorîndu-l pentru generaţia de astăzi, ne plecăm în faţa amintirii aceluia care, pentru literatura romînă contemporană, va rămîne poetul melancoliei sobre şi al iubirii sfioase ca un vis de fecioară.

Din vol. *Mişcarea literară,* 1926

CEZAR PETRESCU

Omul din vis

Cele două volume de pînă acum, ale d-lui Cezar Petrescu, ne-au relevat îndeajuns elementele constitutive ale talentului său. Prin *Scrisorile unui răzeș* și-a definit caracterul liric al inspirației. *Drumul cu plopi,* păstrînd nota anterioară, ne-a prezentat și efortul unei înnoiri : d. Petrescu s-a ridicat, aci, pînă la construcția novelistică.

Încercările n-au lipsit nici în prima culegere, unde în *Socoteala,* a realizat o veleitate de obiectivare, iar în *Rîsul,* a colectat un bogat material novelistic, neînchegat însă într-o structură definitivă.

În a doua culegere, autorul a făcut un pas decisiv : *Unchiul din America* și, pînă la un punct, *Cariera lui Vidran* ne-au dovedit un novelist stăpîn pe mijloacele sale — cel puțin prin totala izolare a momentului psihic ce formează nodul unei povestiri și prin stăruitoarea analiză ce tinde să-l elucideze.

*

Liric în ipostaza inițială și descinzînd din literatura d-lui Sadoveanu, d. Cezar Petrescu păstrează, și în novelă, procedee ce accentuează natura subiectivă a temperamentului său.

Trecem peste unitatea ideologică, ilustrată însă prin personaje și pasiuni variate, și ne oprim asupra unui procedeu constant prin care d. Petrescu combină datele novelistice ; l-am putea numi al *coincidențelor fatale* ; urmărindu-l, îl descoperim la baza mai tuturor povestirilor sale.

Din negura copilăriei, a rămas în mintea autorului figura severă a bătrînului învățător Preda ; îl cunoscuse ca pe un om demn, deși împovărat de lipsuri, crescîndu-și cei trei copii, în singurătatea văduviei. Tîrziu, prin o fatală coincidență, pe fetiță, pe mica Nuți, o găsește printre femeile pierdute, tîrîndu-și viața de mizerie și rușine, sub ocrotirea „Domnului" Preda, care servește pe clienții propriei lui fiice (*Dacia felix*).

Un tînăr a iubit, cîndva, pe fata gazdei, într-o mahala prizărită ; terminînd școala, l-a luat vîrtejul vieții. A uitat-o, s-a însurat de conveniență, are copii ; acum e procuror. Întîmplarea aduce pe Margareta, iubita uitată, la o expertiză medico-legală, înjunghiată de bruta cu care își legase zilele irosindu-le (*Înjunghierea din Fundătura 13 Septembrie*).

Un maior găsește, la un rănit pe moarte, inelul pe care odinioară îl dăruise iubitei necredincioase ; obsedat de imaginea ei și copleșit de dezgust, se sinucide : hazardul unei coincidențe fatale, aproape senzaționale, îl pune în fața unei tragedii înmormîntate (*Inelul cu piatra de rubin*).

Am reamintit, astfel, procedeul melodramatic, frecvent la d. Cezar Petrescu ; îl găsim, neschimbat, și în cele trei bucăți cuprinse în *Omul din vis*, complicat cu tendința de a aborda novela fantastică.

*

Ultimul volum al d-lui Petrescu prezintă în bloc și evoluat la un defect capital procedeul de care am vorbit ; analizînd novelele în ordine inversă, îl vom sublinia progresiv.

Într-o noapte de iarnă, autorul poposește la singuraticul doctor Negrea, ce trăiește retras la țară; de origină umilă, luptînd aprig cu greutățile vieții, promițînd o carieră strălucită, acesta își frînge brusc țelurile și se retrage într-o sihăstrie enigmatică: omorîse, fără voie, pe mamă-sa, într-un accident; dimineața, o găsise în sala de autopsie — material de experiență pentru studenți! *(Povestire de iarnă)*.

Procedeul melodramatic e izbitor; prin construcția datelor psihice, conflictul rămîne însă exterior, iar teza novelei apare în toată nuditatea; poezia se refugiază, astfel, numai în notele descriptive.

Avînd contingențe puternice cu d. Sadoveanu, d. Cezar Petrescu nu posedă însă culoarea crudă, atmosfera evocatoare și învăluită în mister a maestrului său. Cînd d. Sadoveanu ocolește construcția novelistică, o suplinește prin lirism; structura epică e o simplă schemă, în cuprinsul căreia efuziunea lirica se risipește cu profuziune.

Fără un înalt accent subiectiv, oscilînd între obiectivitate epică și lirism, d. Petrescu, neatingînd soliditatea construcției caracterelor, reduce lirismul la procedeul melodramatic al coincidențelor fatale.

Păstrînd același procedeu, *Păianjenul negru* e, totuși, o reculegere mai atentă a puterii lui de analiză psihică; caracterul melodramatic, deși mai tocit, e însă destul de vizibil în structura interioară a concepției: obsesia enigmei păianjenului negru — reminiscență dintr-un vers ce a determinat cariera mizeră a actorului ambulant Tărcuș — și care se materializează cu o stăruință stupidă și totuși tainică, tulbură, cu elementul ei subiectiv, confuz, creația obiectivă; aci găsim însă indiciul că d. Cezar Petrescu se îndreaptă spre novela fantastică.

În *Omul din vis*, confuzia datelor novelistice e direct supărătoare ; cea mai întinsă operă e, astfel, și cea mai slabă.

Stabilind o corespondență între proiecțiunile arbitrare ale subconștientului și realitate, d. Cezar Petrescu exploatează o temă fantastică, prin jocul unei obsesii ciudate. Însă, amestecul incoherent de realitate și închipuire, lipsa de logică interioară a diferitelor părți ce compun novela, o dezmembrează în tot atîtea elemente, care rezidă la baza concepției, fără a se integra într-o unitate desăvîrșită. Novela fantastică pretinde însă o construcție cvasi-matematică ; ceea ce lipsește total d-lui Petrescu.

Omul din vis e un conglomerat a trei momente distincte : problema învinsului, ajuns în ultima treaptă a dezagregării, condamnat să moară printr-un determinism implacabil — drama lui Ordeanu, care e o temă realistă ; apoi, problema pur psihologică — care e și preocuparea centrală : a corespondenții eului subconștient cu cel conștient — tragedia lui Teodorescu ; aceasta e o temă fantastică ; și, în sfîrșit. imixtiunea lirică ce se revarsă, în accentele elegiace transcrise de autor pe marginea paraginii vieții lui Ordeanu, ce își are origine în inspirația sa lirică ; frumos în sine, pasajul e însă o autopastișare : ne amintește, stăruitor, *În podgoria de odinioară !*

Cu aceste defecte, novela rămîne o combinație de date confuze și difuze, în care elementul melodramatic se învecinează cu senzaționalul, realismul se încurcă în lirism, fără a se ridica la novela fantastică.

Omul din vis pune, astfel, în evidență procedeele cunoscute ale d-lui Cezar Petrescu, agravînd însă conflictul dintre poetul liric și novelist, prin reducerea elementului epic la mijloace pur exterioare ; totodată, e dovada că fantasticul nu este o regiune poetică firească talentului său.

Paginile acestea trăiesc, totuşi, prin descripţie ; de pildă, lupta încordată, la jocul de cărţi, între Ordeanu şi Teodorescu, e un fragment de o deplină maturitate artistică ; insule răzleţe sînt, de asemeni, de relevat, pentru meşteşugul scriitoricesc al autorului.

Din vol. *Mişcarea literară*, 1926.

IONEL TEODOREANU

La Medeleni. (Hotarul nestatornic.)

Vîrsta eminamente literară e adolescența ; ea e începutul unei crize interioare, ce duce la liman sau la dezastru. Copilăria e un regim de absență a voinții conștiente ; viața e legată, în această etapă, de aspectul ei pur senzorial, acțiunea gravă e invertită în joc, iar expansiunea eului nu se lovește de obstacolul celorlalți semeni.

Copilăria e idilică și naivă ; adolescența e orgolioasă sau penibilă ; maturitatea e gravă, e tragică sau profund umoristică. Compartimente cu inegală circulație între ele, dintre aceste trei vîrste numai cele două din urmă ating resursele vitale ale omului.

În literatura noastră, numai sentimentalismul călduț al lui Delavrancea a poposit în preajma ei *(Bunicul, Bunica)*. Caragiale n-a iubit-o, iar *Amintirile* lui Creangă vorbesc mai mult despre alții, decît despre sine însuși.

*

D. Ionel Teodoreanu ridică, larg, vălul ce ascunde acest imperiu de liliputani. Romanul *La Medeleni* constituie monografia psihică, cam prolix detaliată, a copilăriei.

Pentru noi, obişnuiţi cu construcţia în progresie dramatică a romanului ce tratează caractere definitiv formate, încercarea de a zugrăvi o epocă în care caracterul e o enigmă, se pare puţin ciudată. D. Ionel Teodoreanu a înfruntat însă greutatea eroic. Totuşi, impresia statornică produsă de opera sa e o monotonie izvorîtă din aglomerarea de scene analoage, care îţi lasă o senzaţie de stare pe loc ; de aci şi compoziţia amorfă a romanului, în care viaţa descrisă nu e conştientă de propriile ei resurse voluntare. Caracterul profund static al *Medelenilor* pune într-o lumină eclatantă diferenţa între natura subiectului, abordat din plin de d. Teodoreanu, şi înfăţişarea majorităţii romanelor ce scrutează viaţa matură.

Căci, ce reprezintă, în definitiv, Olguţa, Dănuţ şi Monica, eroii minori ai acestei lumi de joc, de naivitate şi pulverizare în amănunte profund depărtate de pulsul grav al existenţei ? Sînt scheme de temperamente, miniaturi umane ce se agită serios pentru idei şi probleme ce nu sînt nici serioase, nici umoristice, ci născociri ale inexperienţei ce defineşte un caracter în evoluţie. Olguţa se pare că-şi desenează conturul interior spre o mîndrie cochetă şi voluntară, Dănuţ spre o nelinişte mascată de un aer taciturn, ce îi paralizează voinţa, iar Monica ţese un vis, pe care firea ei sentimentală îl va vedea, poate, destrămat de asperităţile realităţii. În creşterea lor interioară, sînt numai posibilităţi de caractere, fiinţe la a căror vertebrare sufletească asişti ca la metamorfoza unei larve. Devenirea pur biologică nu prezintă accidente psihice. Micii eroi îşi constituiesc o atitudine sentimentală definitivă numai în momentul în care păşesc graniţa adolescenţei ; eul lor se formează ca norii de vară din vaporii supţi de arşiţa soarelui : fluizi, inconsistenţi şi ameninţaţi de capriciile intemperiilor ambiante.

Prin natura vîrstei lor, Olguța, Dănuț și Monica sînt numai germeni de caractere umane.

*

Formațiunea unei individualități e un fenomen puțin variat ; romanul izolează, în genere, un personaj în plină formațiune, analizîndu-l în funcție de o criză acută, spre un final de disoluție, sau creștere dinamică spre culmea unei victorii. Nici una din aceste două alternative nu-i sînt rezervate copilăriei ; fenomen în devenire, ea intră în ordinea evoluției biologice. D. Ionel Teodoreanu a păstrat logica vîrstei ; a urmărit-o pînă la un eveniment ce a rupt *continuitatea exterioară* a fenomenelor (plecarea lui Dănuț la liceu, în București), dînd, prin acest final, echivalentul simultan al crizei și al deznodămîntului acțiunii, ce se desfășoară, necontenit, pe același plan. Zicem echivalentul, căci criza reală o transpune în sufletul pesonajelor mature : soții Deleanu, Herr Direktor și Moș Gheorghe, care au conștiința că Dănuț a încheiat-o, definitiv, cu prima etapă a vieții. Dar criza e numai prin reflex, căci patru persoane reprezintă același aspect sentimental : durerea pentru despărțirea copiilor. Totuși, d. Teodoreanu a zugrăvit, cu destul relief, figura lui Herr Direktor, a lui Moș Gheorghe și silueta delicată a d-nei Deleanu ; mai inconsistent e caracterul lui Iorgu Deleanu. Dar, fiindcă natura copilăriei nu oferă o viață intimă independentă, ci se armonizează cu ambianța externă, d. Teodoreanu a stăruit, în mod logic, cu unele insistențe prea accentuate chiar, asupra poeziei mediului domestic al Medelenilor.

*

În genere, copilăria servește ca pretext de lirism retrospectiv ; d. Teodoreanu a actualizat-o în mișcare epică. Aci stă originalitatea efortului său, în realizarea obiectivării unei teme esențial subiective.

Succesul — cu toată monotonia unor episoade sau aerul de factice naivitate al unor scene ce contrastează, brusc, cu acte de o precocitate surprinzătoare — îi aparține elogios autorului.

Am menționat, aiurea, influența pe care Delavrancea o exercită asupra d-sale, încă din volumul *Ulița copilăriei* ; departe de a fi înlăturat-o, reapare și în acest roman, mai ales în ipostaza ei de manieră stilistică. E un defect pe care talentul d-sale proaspăt, de un imagism luxuriant, dar iluminat de fosforescențe de o molipsitoare sugestie, ar trebui să-l extirpeze radical.

În dialogul alintat dintre copii și Moș Gheorghe, influența merge pînă la accente mimetice, deoarece tonul de incantație monotonă al dialogului lui Delavrancea e integral transpus ; și abuzul de alegorii vădește tot aceeași influență.

Bogat în expresiune, de un imagism lubric, deși progresiv echilibrat, de o frăgezime necăutată, static în construcție, dar cu o atmosferă poetică originală — romanul *La Medeleni*, cu toată prolixitatea dăunătoare, e opera unui suav poet în proză.

Din vol. *Mișcarea literară*, 1926

IONEL TEODOREANU

Ulița copilăriei ;
La Medeleni (Drumuri ; Intre vînturi)

I

Sînt scriitori de la care nu mai speri nimic ; sînt alții al căror debut este expresia directă a maturității artistice ; în sfîrșit, unii aduc o bogăție de calități, unită cu o sumă de defecte. Pe d. Ionel Teodoreanu îl putem situa printre cei din urmă. Poet al adolescenței tulburătoare, cînd zorii virilității se îngînă cu amurgul copilăriei, în evocarea plină de frăgezime a acestui moment de tranziție sufletească, stabilește caractere de indiscutabilă valoare literară, dar evidențiază și izbitoare scăderi.

Prin *Ulița copilăriei* s-a situat printre cei dintîi scriitori tineri ce s-au manifestat după război, deși fondul operei nu reflectă nimic din preocupările conștiințelor agitate ale vremii ; rupt din trecutul azuriu, ne oferă imaginea unei lumi liniștite, patriarhale, în care umilele amănunte domestice constituiesc elemente de armonie între mediu și sufletul personajelor ; astfel, proza d-lui Teodoreanu sfîșie vălul ce întunecă un colț al vieții noastre proprii, peste care am trecut în pripă, mînați de biciul aspru al nevoilor ce aduc o maturizare prematură.

Bucuriile mărunte, alternarea între vis și realitate, născocirea suferințelor imaginare și voluptatea amăgitoare a iluziei ce plutește peste proza cotidiană, *poezia unică* dintr-o etapă a vieții — și-au găsit în d. Ionel Teodoreanu pe cel mai distins poet în proză al generației actuale. Din cele patru bucăți cuprinse în volum — *Vacanța* și *Cel din urmă basm* închid calitățile sale cele mai prețioase.

Scriitorul fiind un liric, mediul domestic sau cel natural primesc lumina de la irizările subiectivității sale ; efuziunile poetice asociază natura, făcînd-o părtașă freamătului interior : o partitură pe care-și transcriu gama nuanțele schimbătoare ale iubirii adolescente. Zugrăvind o situație identică aproape, conturînd aceeași sentimentalitate, *Vacanța* și *Cel din urmă basm* sînt reversul aceluiași poem ; deosebirea dintre ele stă numai în *nuanțe*. Dinu e același cu Ștefănel, mai senzual și mai îndrăzneț însă, pubertatea lui fiind aproape de ecloziune ; Ștefănel e mai timid și se mistuie lăuntric, năruind în neantul stărilor sufletești o tendință numai embrionară : două discrete ipostaze ale unui singur sentiment. Tot astfel, perversitatea Ioanei, în care mai stăruie un amurg de adolescentă întîrziată, ce vrea să evadeze din lanțurile unei căsnicii prozaice, e un revers al Soniei, mai puțin femeie, dormitînd încă în pragul nubilității care trece peste strunele vieții, ca o adiere înfiorătoare.

Originală prin fondul exploatat, proza lirică a d-lui Teodoreanu amintește însă o pronunțată înrudire cu Delavrancea : atmosfera idilică, cu inflexiuni molcume de sentimentalism călduț și sugestii de basm popular, siluetele de copilași răsfățați și naivi — ne recheamă p eautorul *Bunicului* și al lui *Irinel;* totuși jocul surd al senzualității ce mustește în adînc, chinul steril al închipuirii biciuite de zumzetul simțurilor, iluzia țesută din frînturi de realitate,

din voluptate intimă și obsesie neîntreruptă — se reliefează, în proza d-lui Teodoreanu, cu accente de prețioasă originalitate.

*

Posedînd o reală viziune imagistă, d. Teodoreanu merge însă prea departe în căutarea imaginei. Virtuozitatea poate atrage, dar aduce cu sine grave inconveniente. Astfel, cînd transpune o senzație în imaginea direct corespunzătoare, efortul originalității e mai insensibil ; cînd transpune senzații între ele — mai ales de natură vizuală și auditivă — maniera devine vicioasă. Imaginea suprapusă direct noțiunii exprimate răsare mai spontan ; cînd însăși noțiunile se transpun, atunci imaginea corespunzătoare e mai dificilă, iar metafora se transformă într-o definiție alambicată ; așadar, descrierea nu se integrează analizei interioare și unitatea sferică a impresiilor se risipește. Cultivînd imaginea pentru ea însăși, mijlocul artistic deviază în scop : d. Ionel Teodoreanu, risipitor necontrolat al unei reale bogății, căutînd prea multe perle, ne oferă un mare număr de o falsă calitate.

*

Observator al amănuntului caracteristic ce luminează o stare psihică, colecționar de imagini nouă — dacă înlăturăm mîlul defectelor amintite, dorindu-i mai multă concentrare — d. Teodoreanu impune totuși prin evocări de fragedă poezie, în care a dezvăluit taina tulburătoare a adolescenței.

II

Așteptam progresul literar al d-lui Ionel Teodoreanu, paralel cu evoluția micilor săi eroi. Poezia

infantilă, statică pînă la monotonie și orbitoare prin rachetele metaforice, din primul volum, se descompune aci în filmul încărcat de amănunte obositoare, superficial ca psihologie, al tribulațiilor erotice sosite o dată cu adolescența lui Dănuț, a Monicăi și ușor tulburătoare chiar pentru tonicul temperament al locvacei Olguțe. Trecînd categoric la roman, d. Teodoreanu dovedește în acest volum o inaptitudine dezolantă ; mai întîi, prin lipsa compoziției : cele peste 500 de pagini tîrăsc un lest de situații necaracteristice, care dacă ar fi fost eliminat, opera trebuia redusă la jumătate ; în al doilea rînd, prin insuficiența mijloacelor psihologice, suplinite prin verbalism liric, în ton fals patetic, de roman de a doua mînă, și prin repetate exhibiții de scene senzuale ce vor să fie o slabă compensație a adevăratei analize. Fără nici o selecție, d. Teodoreanu scrie despre eroii săi tot ce a văzut și a auzit, tot ce a trăit el însuși, complicînd periferic și inutil ultima parte a romanului, prin cariera bruscă spre profesorat și maturitate a lui Mircea, ale cărui idei literare nu ne interesează, și prin formația de romancier a lui Dănuț, ale cărui idei despre roman iar nu prezintă nici un interes. Centrul de explorare al operei era numai păienjenișul de instincte ce-mpletește într-un Sabat de obsesiv erotism atîtea temperamente evoluate spre diferențiere : robustul și naivul Dănuț, pudicul timid Mircea, liliala Monica, chiar intemperanta Olguța, senzuala Rodica, Puiu, pînă la servitoarea Sevastița, teren expropriat pentru utilitate obștească, în împrejurările de criză ; și d. Teodoreanu s-a oprit de ajuns asupra lor, pendulînd însă între două mari primejdii ce-l țin în limitele dintre artă și marea industrie literară : lirismul și o căutată dozare de confort exterior, de descripție epatantă și de ațițare a interesului pentru faptul în sine. Prin însăși natura sa, adolescența, biciuită de închipuire și proaspătă în simțuri, e poetică : o impresie ce radiază din materialul artistic, brut ; a o

poetiza voluntar, înseamnă s-o decolorezi ; defect de care întreg romanul d-lui Teodoreanu e îmbibat. Poetică prin înfățișare, Monica devine, prin mijloacele sale literare, o siropoasă cromolitografie, toată fada aromă lirică în care plutește dragostea ei cu Dănuț (cu intercalarea parazitară a începuturilor lui literare), expresia interjecțională în care dibuiesc, împing defectele din *Ulița copilăriei* la un supărător manierism stilistic.

Pasajele lirice servesc de copioase umpluturi poetice, mai adesea de suduri artificiale între două momente ; după ce filmează o serie de situații, instinctiv d. Teodoreanu simte nevoia comentariului psihologic; aci intervine convoiul de metafore, risipind în afară o energie care trebuia interiorizată. Astfel „romanul" devine o infinită juxtapunare de schițe, pe dedesubtul cărora golul psihologic rămîne virgin.

Creația e escamotată prin peisaj nefolositor, mișcarea interioară prin epistole (mai toți eroii d-lui Teodoreanu scriu nepermis de lung), apoi lanțul se recompune cu aceleași procedee, de-a lungul a 500 impunătoare pagini tipărite. Metaforismul dulceag alternează cu scenele tari ; de la primele peregrinări erotice ale lui Dănuț — între Adina Stephano și Ioana Pallă, enigmatică și neașteptată castelană, descinsă parcă din romanele d-lui Victor Eftimiu — și pînă la episodul cu Rodica. O atmosferă afrodiziacă, exalînd din stil, din atitudinea autorului, însoțește fiecare fragment de un invizibil semn făcut cu ochiul, învăluind romanul într-un suspect gust literar. În narațiunea directă, încercată în ultimul capitol, și care ar fi trebuit să fie unitar uzitată, aceste caractere apar și mai evident, vădind afinitățile stilistice ale d-lui Teodoreanu cu *Purgatoriul* d-lui Corneliu Moldovanu.

Tot farmecul romanului îl formează atmosfera de poezie domestică, a ceea ce s-a numit „medelenism": tipurile de servitori pitorești și credincioși, familia Balmuș, insulă izolată de patriarhalism moldove-

nesc în mediul bucureștean, silueta ștearsă a d-nei Deleanu, unele personaje cu totul secundare și de o structură simplă, ca Tonel, și prelungirea aceleiași Olguțe monoton de exuberante, împinsă, prin vîrstă, la jocuri mai intelectualizate sau la sport ; fiindcă activitatea ei rămîne tot un joc, aproape nealterat în esență, deși transpus pe un plan nou, Olguța e încă o repercusiune din primul volum. Însă romanele de atmosferă ascund în însuși principiul lor generator microbul caducității.

. . . .

...Pentru realele însușiri ale d-lui Ionel Teodoreanu, noi rămînem la poetul din *Ulița copilăriei* și chiar la prima parte din seria *Medelenilor*...

. . . .

III

Al treilea volum din seria *La Medeleni* încheie ciclul în care s-a desfășurat prolixa monografie a unei familii ; acum, cînd posedăm evoluția completă a eroilor, impresiile noastre despre aptitudinea de romancier a d-lui Teodoreanu capătă o certitudine indiscutabilă : din cele peste 1000 de pagini, putem desprinde metoda și mijloacele expresive ale scriitorului, fără teama unei pripite anticipări, dar și fără nădejdea unei surprinzătoare devieri. Lectura romanelor d-lui Teodoreanu ne-a copleșit cu o progresie a penibilului, mărturisim, rar întîlnită în proza noastră ; ca identitate de impresie (fără nici o apropiere de ordin artistic), numai Slavici ne-a rezervat inconveniente similare ; dar mirarea noastră crește cu atît mai mult, cu cît trilogia *Medelenilor* a întîmpinat cel mai neașteptat succes de librărie și din cariera unui tînăr scriitor și din analele literelor romîne ; medelenismul s-a propagat cu iuțeala unei epidemii : lectori care-și îngropaseră visurile în filele venerabile ale lui Bolintineanu și Alecsandri, elevi de ambele sexe, ce suportă lectura ca o pe-

deapsă diabolică, studente, anexe frivole ale servietelor în care cursurile își dispută întîietatea cu armele de toaletă, ofițeri în mintea cărora fredonează exclusiv ultimele melodii popularizate de patefon atîtea categorii sociale și intelectuale au fraternizat ca într-o obștească Arcadie a gustului ; d. Teodoreanu are, incontestabil, masele cititoare de partea sa ; parțial, a avut și sufragiile unor critici, care, de data aceasta, s-au identificat cu simțul artistic al colectivității ; iar pentru definitiva vulgarizare a sensibilității „medeliniste", filmarea ar fi ultima și suprema etapă a succesului. Noi credem însă că ne aflăm în fața mai ales a unui fenomen de psihologie socială, decît a unui impunător fenomen literar ; succesul d-lui Teodoreanu ne dezvăluie, după lectura întregului ciclu, motivele ce l-au determinat. Liric în nuveletele (mai mult poeme) din *Ulița copilăriei,* cu expresia proaspăt imagistă, d. Teodoreanu își alimenta arta din stricte experiențe subiective ; trecînd la roman, își fragmentează în etape evoluția psihică a eroilor, urmărind luxuriant, prin amănunte și monoton în dinamica epică, cele trei compartimente de metamorfoze organice : copilăria, adolescența și zorii maturității. În planul general al scriitorului, autobiografia apare deci ca unica sursă exploatată ; nu aci vom încerca să reluăm dezbaterea asupra distincției dintre romanul autobiografic și cel de observație realistă ; principial, problema se poate dezbina într-o dualitate inconciliabilă sau într-o egală îndreptățire : teoria se subordonează însă totdeauna faptelor literare. Ceea ce formează un principiu nediscutat de existență artistică e convertirea în ficțiune, fie a materialului autobiografic, fie a observației brut realiste. Mai presus de materialul divers ca origine, stă acest postulat, cerut ca o necesitate funcțională a spiritului : arta e transfigurare, e ridicare pe un plan cu legi proprii.

*

Dacă, în *Hotarul nestatornic*, autobiografia invadase dominant, procedeul se poate justifica prin necesitatea de a reda, verosimil, psihologia infantilă, prin suprapunere de scene ce individual dau impresia de dinamic, deși totalizate înalță tomuri de monotonie obositoare. Tonul neîntrerupt de poem în proză, cu profuziune imagistă, de asemenea putea fi acceptat, voind să sugereze frăgezime nealterată, psihologism risipit intuitiv, peste lucruri. Din momentul însă în care viața se interiorizează, Dănuț, Olguța și Monica nu mai pot fi viabili prin aceeași aglomerare de metafore : un roman psihologic al adolescenții și altul al maturității nu se pot scrie în stil de poem în proză. De aceea, „psihologia" din *Drumuri* și *Între vînturi* e, în realitate, pură superfetație imagistă, agrementată cu scene de un senzualism mediocru ca expresie artistică ; inaptitudinea congenitală pentru analiză a scriitorului s-a verificat astfel în două întinse romane. Nu contestăm ingeniozitatea și bogăția imagismului d-lui Teodoreanu, ci îi negăm categoric virtutea de a putea susține o construcție complicat epică. Toată psihologia *Medelenilor* se reduce la o succesiune de acte reflexe, deznădăjduit poetizate : Olguța e veselă, urmează cîteva pagini de orgiac imagism ; Monica e tristă sau visătoare, alte cîteva pagini imagiste ! Obiectiv personajele nu există, cromolitografii cu multiple arabescuri, eroii centrali ai d-lui Teodoreanu sînt cei mai vizi de conținut sufletesc, umbre înecate în joc spumos de imagini. Originalitatea de expresie neadecvată obiectului se transformă astfel într-o imensă excrescență buretoasă : o strîngi și se reduce la proporții minuscule, copilărești.

Între imagismul exterior ce maschează lipsa capacității de analiză se interpune transcrierea autobiografică, dezordonată, și un pitoresc mediocru, tot în notație imagistă ; pe sute de pagini se întinde jurnalul nud al formației multiple a lui Dănuț : sexuale, sentimentale, apoi vicisitudinile inițierii în profesia

de avocat, prima descindere în mijlocul pledoariilor (cu desfășurarea tuturor pieselor unui proces de viol); ca într-un film de cinematograf, se succede o vizită la cabaret, cu descrieri inutile pentru economia romanului și psihologia lui Dănuț ; imediat, cîteva tirade elogioase la adresa Iașilor, a trecutului său patriarhal și cultural, tot cu inutile defilări de umbre ilustre (Eminescu, Creangă, Panu etc.) după cum inevitabila ponegrire a capitalei. Neputînd crea, d. Teodoreanu copiază tot : platitudine, platitudine de jurnal de colegian, scăpat furtiv din internat și privind cu ochi uimiți spectacolul comun dar interzis al vieții ! Și în mijlocul acestui inestetic ciclon se răsfață debutul scriitoricesc al lui Dănuț, cu transcrieri de inoportune compoziții, cu variantele lor și mai ales cu acea transparentă indiscreție a vieții de Pafnuțiu ieșan a d-lui Ibrăileanu, cu fobia sa microbiană, cu pelerina-i clasică și viața de studios noctambul, cu fermecătoare „causerie", copie alert redată, poate fiindcă modelul e interesant în sine, scriitorul rămînînd cu meritul unei pure reproducții ; credeam a nu fi departe de adevăr, căci d. Teodoreanu își exprimă astfel entuziasmul direct, față de criticul său : „*Acest om era directorul, redactorul, colaboratorul, tatăl, mama, fiul, soacra și logodnica revistei* Viața contemporană *pe care-o crease, conducînd-o de cinsprezece ani*" — caracterizarea după care e greu să deduci precis funcția d-lui Ibrăileanu, în ordinea spiței familiare, dar cu siguranță îi poți stabili funcția de victimă a stilului d-lui Teodoreanu.

*

Am amintit mai sus de pitorescul utilizat uneori de scriitori : în descrierea mediului judecătoresc ieșan, în călătoria Olguței la Bălți, după Vania, în noua existență a lui Balmuș, fericit între ascensiunea sa culturală și satisfacțiile conjugale, copios oferite de cucoana Marieta sau în reapariția episo-

dică a lui Tonel, ajuns comisar regal în Basarabia — d. Ionel Teodoreanu nu trece peste observația simplă, vioaie, dar mediocră sau ușor afrodiziacă. Iată deci explicația succesului său public.

În evoluția prozei romînești, d. Teodoreanu credeam însă a fi o diversiune, prin falsa aplicare a poemului în proză, de expresie imagistă, la roman, iar idilicul său de atmosferă, ceea ce constituie „medelenismul", rămîne prin deficit artistic mai mult o dispoziție globală, deși persistentă, decît o atitudine estetic încorporată. Poetul suav, tulburător alteori, din *Ulița copilăriei* nu trebuia să pornească la construcția unui vast edificiu epic de întinderea trilogiei *Medelenilor*, cu simpla iscusință ingenioasă a micului Dănuț, suveran naiv al fantoșei lui Kami-Mura.

Din vol. *Opere și autori*, 1928.

UN MARE POET ROMANTIC

Tudor Arghezi: Cuvinte potrivite

În sfîrşit, mitul a coborît între filele volumului: d. Arghezi ne oferă astăzi imaginea determinantă a talentului său poetic. Exaltarea închinătorilor la cultul arghezian, ca şi rezerva celor lipsiţi de înclinări de devoţiune, se zdruncină şi-şi caută echilibrul, într-o preţuire reală a poetului. De mult, sau încă recent, numele d-lui Arghezi a fost asociat de al lui Eminescu, pus în emulaţie şi ridicat pe scutul admiraţiei, pînă la tronul izolat al marelui cîntăreţ al nefericirii: anticipare dîrză a destinului literar arghezian. Dar, dacă echivalenţele de valori sînt totdeauna puse sub cumpăna viitorului — rămîne stabilit că d. Arghezi e fermecătorul posesor al unui mare temperament poetic; divers prin feţele lui răsfrînte-n rezonanţe de variate trepte interne, original în factura expresivă, artist bogat în resurse verbale, creator ce a mlădiat limba poetică în aliaje de oţel şi aur, lirica noastră îşi sporeşte prin *Cuvinte potrivite*, geografia interioară cu o sensibilitate specifică şi o atitudine nouă.

*

Cît timp producţia poetică a d-lui Arghezi a stat risipită în periodicele vremii, controversa de a-i

determina un caracter distinct a oscilat în rețeaua nesigură a conjecturilor, sau a fost înlăturată prin simplificare, pe baza cîtorva opere mai cunoscute. Astfel, a fost considerat cînd simbolist, cînd *„sporitor al sensibilității sămănătoriste, și factor hotărîtor în trecerea acestei sensibilități de partea cealaltă a baricadei"*, cum credea d. N. Davidescu.[1]

Novator prin material și expresie, d. Arghezi a fost adoptat de toate frămîntatele încercări de diferențiere ale poeziei post-sămănătoriste ; modernismul său constă în coeficientul mare al personalității ; prin teme și atitudinea sentimentală, structura poeziei argheziene e romantică. Muzical în măsura în care orice liric implică această calitate, expresia argheziană se folosește nu de sugestie, ci de imaginea masivă, de o plastică dură sau suavă, fuziune din care naște armonia sa particulară.

Temperamentul său poetic e construit pe contrast; nota gravă, severă, își îmbină reflexele de plumb cu nota grațioasă, de o linie suplă și simplă în puritatea ei ; o ciudată îmbinare de virilitate și grație feminină, de dur și melodios fuzionează într-o singură tonalitate.

Estetica sa este născută din sfîșierea lăuntrică a tendințelor contradictorii : luptă între noroiul realității și aspirația spre piscul idealismului ; astfel, în poezia de iubire, deși zugrăvește un idealism înșelat, lasă o impresie de amărăciune robustă, susținută și prin vigoarea expresiei, dar și prin atitudinea sentimentală dîrză, spre deosebire de fríngerea total elegiacă, deprimantă, a eroticei eminesciene :

M-am apărat zadarnic
Să mă strecor din luptă,
În umbra lumii albe cu lancea-naltă ruptă

---

[1] T. Arghezi : *Un moment literar,* în *Aspecte și direcții literare,* II.

Pusei pămînt și ape zăgaze între noi.
Și sîntem pretutindeni, alături, amîndoi.
Te întîlnesc pe toată poteca-n așteptare,
Necontenită mută a mea însoțitoare.
Pe la fîntîni, iei unda pe palme și mi-o dai,
Iscată dintre pietre și timpuri fără grai.
Ți-ai desfăcut cămașa
Și-ntrebi cu sînii-n mînă
De vreau s-astîmpăr setea.
Din ei sau din fîntînă.
Ai dus sub țurțur gura cu gura mea plecată,
Voind să bei cu mine scînteia lui de-odată.
Amestecată-n totul, ca umbra și ca gîndul,
Te poartă-n ea lumina
Și te-a crescut pămîntul.
În fiecare sunet tăcerea ta se-aude,
În vijelii, în rugă, în pas și-n alăute.
Ce sufăr mi se pare că-ți este de durere,
De față-n tot ce naște,
De față-n tot ce piere,
Apropiată mie, și totuși depărtată,
Logodnică de-a pururi, soție niciodată

(Cîntare)

în care contrastul e paralel susținut, atît în atitudine, cît și în imagine și epitet.

În jurul aceluiași păienjeniș de lumină și umbră, cu îngemănarea statornică de aspru și suav, poezia de iubire argheziană înstrunează un acord larg, în care se zbat, deopotrivă, mîndria și supunerea :

Tu te-ai dumicat cu mine vaporos,
Nedespărțiți — în bolți,
Eu veneam de sus, tu veneai de jos,
Tu soseai din vieți, eu veneam din morți

(Morgenstimmung)

sau revolta aruncată în fața aceleia care a distrus imaginea fermecată întruchipată de poet:

Femeie scumpă și ispită moale!
Povară-acum, cînd, vie, te-am pierdut.
De ce te zămislii atunci din lut
Și nu-ți lăsai pămîntul pentru oale?

(Jignire)

unde dezamăgirea corespunde unui ideal transcendent mutilat de realitate.

Această dispoziție sufletească, de umilire și altitudine, de răzvrătire muiată-n durere, formează atitudinea unitară, ridicată la o înaltă și personală expresie, în admirabila *Inscripție pe un portret*, una din cele mai bune poezii ale d-lui Arghezi:

Făptură vrăjitoare și duioasă!
Nu te-am oprit s-aștepți și să suspini,
Ci te-am lăsat să-l încîlcești în spini
Fuiorul vieții tale de mătasă.
Mi-am stăpînit pornirea idolatră
Cu o voință crîncenă și rece;
Căci somnul tău nu trebuia să-nece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră.

Ton ferm, de o lapidaritate colțuroasă și o vigoare plastică esențială pentru fizionomia sensibilității pur argheziene.

Prin valoarea artistică, deși cu armonie eminesciană, dar cu imagine viguros originală, alăturăm încă *Toamna* și *Oseminte pierdute*, a căror adîncime de sugestie poate sta alături de profunzimea lui Eminescu:

Iubirea noastră a murit aici
Tu frunză cazi, tu creangă te ridici,

Atît amar de ani e de atunci !
Glicină tu, tu florile-ţi arunci,

A mai venit de-atuncea să v-asculte ?
Voi plopi adînci, cu voci şi şoapte multe,

Voi aţi rămas întorşi tot spre apus.
Voi creşteţi toţi de-apururea în sus.

N-o mai zăriţi, din vîrfuri, nicăieri ?
Ştiţi voi ce vorbă este vorba „ieri" ?

La poartă, umbr-aceluiaşi stejar.
Mă rog, intrînd, de domnul grădinar.

Fîntîna curge ca şi-atunci, mereu.
Tu curgi, fîntînă, pe trecutul meu.

Şi toate sînt precum le-am cunoscut,
Rămase-aşa, ca dintru început.

(Oseminte pierdute)

din care am eliminat finalul explicativ şi fără rezonanţă puternică ; deşi cu un material simplu, prin muzicalitatea interioară poezia e o pildă tulburătoare de ceea ce poate d. Arghezi realiza.

Am schiţat numai o latură a poeziei argheziene, dar, credem, cea mai caracteristică, fiindcă se poate-ngloba într-o atitudine de idealism sever şi bărbătească mîndrie, aşa cum se străvede şi-n bogatele imagini din *Stihuri*, în care tendenţa spre filozofare vădeşte însă o scădere de temperatură poetică.

*

Dar lira argheziană posedă mai multe coarde ; alături de vulgaritatea expresivă a *Blestemului*, fragment de viziune dantescă, alături de mîndria unei iubiri, în care bărbatul e un Pan stăpînitor iar femeia o nimfă dominată prin vigoare și primejdioasă prin farmec — întîlnim efecte de ritmică și ton popular, ca în *Incertitudine* și *Lingoare*, unde, totuși, predomină imagina personală :

Fata zace-n pat bolnavă,
Gingașe și somnoroasă,
Ca pe-o tavă
De argint o chiparoasă.

Întîlnim, apoi, durerea spontană, înclinată spre spovedanie, a *Psalmilor* și din *Duhovnicească*, în care superstiția și naivitatea credinții e redată cu o prospețime de simțire nealterată, cu inflexiuni și mireasmă de stil biblic, fără misticism cărturăresc sau retorică.

Și dacă, în actualul volum, ordinea poeziilor nu e cea cronologică, se observă însă o simțitoare reducere a versurilor de început, cu material pur baudelerian ; ca o compensație însă, găsim o serie de mici giuvaeruri, în care se răsfață grația și pitorescul arghezian, sobru și cu înfloriri meșteșugite de minuțios desenator pe evantaliu :

Trei sau patru, -n mal, pescari
Stau de ceasuri fără număr,
Muți ca niște cărturari
Sub umbrele pîn'la umăr

(Marină)

sau desenul migălos al unui fir de iarbă, care

Se bucură cînd un țînțar
De moțu-i aurit se pierde

(Chemare)

şi nenumăratele poezii scurte, intitulate : *Creion.*

*

Artist cu variate mijloace de expresie, cu o sensibilitate alcătuită din rezonanţe de orgă şi suavităţi de cor de îngeri, d. Arghezi şi-a creat o limbă poetică, scăpărînd aşchii învăluite în pulbere fină ; în cartea liricei noastre, începută de Eminescu, poetul *Cuvintelor potrivite* se aşează imediat în primul rang.

Din vol. *Opere şi autori,* 1928

și nenumăratele poezii scurte, intitulate : *Creion.*

*

Artist cu variate mijloace de expresie, cu o sensibilitate alcătuită din rezonanțe de orgă și suavități de cor de îngeri, d. Arghezi și-a creat o limbă poetică, scăpărînd așchii învăluite în pulbere fină ; în cartea liricei noastre, începută de Eminescu, poetul *Cuvintelor potrivite* se așează imediat în primul rang.

Din vol. *Opere și autori,* 1928

CEZAR PETRESCU

Scrisorile unui răzeş ; Întunecare, cartea I
(Acolo şezum şi plînsem)

I

Revista *Gîndirea* a adăpostit în coloanele ei şi pe d. Cezar Petrescu, unul din înnoitorii tradiţiei noastre literare. Ca la cei mai mulţi prozatori tradiţionalişti, şi în opera sa natura e un element preponderant al construcţiei artistice ; sufletul poporului romîn nu s-a desprins încă de legătura trainică şi elementară cu glia. Nu-l vom umbri prea mult, amintind că d. Petrescu e încercuit de influenţa lui Sadoveanu. Talentul covîrşitor al marelui evocator al naturii şi-a revărsat darurile asupra multor urmaşi : chiar cei mai personali se-ntîlnesc tangenţial cu el, atraşi ca de-un miraj de neînvins. Eliminînd influenţele pur literare, de procedee, deosebim totuşi două suflete cu individualitate proprie : melancolia lui Sadoveanu izvorăşte din contemplarea dezagregării vieţii, a d-lui Petrescu e melancolia dezrădăcinatului, obsedat de nostalgia unei lumi părăsite. Astfel, la d-sa natura devine simbolul unei stări lirice ; paraginele firii îi ies mustrător în cale, suferinţa lor îi vorbeşte, ca *În podgoria de odinioară,* cea mai semnificativă bucată de acest fel. Gravitînd în jurul tragediei dezrădăcinatului, literatura d-lui Petrescu e invadată

nu rareori de ideologie discursivă, limitînd arta la făgașul îngust al unei probleme sociale, de un interes uman prea scăzut. Transfuziunea mediilor, cu reflexul ei de inadaptare, lupta surdă între inerție și dorința chinuitoare de primenire biologică, afundă interesul poetic în sociologie, în bucăți ca : *Printre merii sălbăticiți, Fiul cîmpurilor* sau *Povestea lui Moș Toma.* Totuși talentul d-lui Petrescu a crescut în direcția problemelor de interes general omenesc. Eroii săi devin ilustrații concrete ale unei categorii sufletești. Pășind spre nuvela psihologică, d-sa a conturat realizări epice, vădind o personală viziune. Nevoia de a aspira la un ideal, tocmai atunci cînd ești cufundat în noroiul mizeriei, goana îndîrjită după năluca minții înfierbîntate de mai bine și frîngerea bruscă a sufletului în huma din care cearcă să se dezlipească — e o ideologie poetică prinsă în caractere cu viață estetică.

Unchiul din America — cea mai adîncă realizare epică a d-lui Petrescu, inspirată dintr-o nuvelă a lui Maupassant — *Căsuța de nisip, Socoteala, Adevărul, Năluca* și *Cariera lui Vidran* sînt mărturii rezistente despre personalitatea sa.

II

Epopeea războiului nostru nu și-a găsit cîntărețul. Pretext de literatură oratorică sau de proză onestă și mediocră, cu intenții patriotice și moralizatoare, evocarea clipelor de încordare supremă a neamului n-a fost fixată într-o operă reprezentativă. Este și explicabil ; trăim încă legați, cu unde invizibile, de un trecut prea apropiat ; simțim evenimentele înșiruite pe același plan de cronică succesivă. În genere, evocăm sugestiv numai întîmplări care au lunecat din plasa atmosferei ambiante ; războiul intră în literatură după ce a intrat

definitiv în istorie ; altfel, plutim la o încrucișare de căi, între istorie și ficțiune ; arta trăiește însă din mirajul reconstituirii integrale.

*

Trecerea de la nuvelă și schiță la roman, a d-lui Cezar Petrescu, pune problema între romanul-cronică și romanul-ficțiune. Pictor al monotoniei provinciale, elegiac al iluziilor prăbușite, d. Petrescu încearcă să îmbrățișeze un complex de personaje și evenimente, în construcția unui roman, cu dimensiuni epopeice. Istoria psihică a eroilor din *Întunecare* este evoluția unei mentalități sociale, între epoca neutralității și război. Cadrele, în care se petrece acțiunea, sînt copios oferite de realitate ; d. Petrescu n-a avut decît s-o înregistreze ; din memorie a copiat un aspect pe care l-am trăit recent : paralelism, pînă la identificare, între realitate și artă. Jocul închipuirii e neînsemnat, în acest repertoriu contemporan ; predomină exactitatea relatării, în dosul căreia se pierde reconstituirea artistică. Realismul descriptiv și anecdotic, amănuntul umil și cunoscut imprimă romanului un caracter pe care l-am putea numi sociologic. În acest cadru, benevol oferit de materialul abundent, nu mai căutăm un suflet, o vibrație personală ; recompunem, prin simplă memorie, un jurnal de evenimente pe care l-am trăit sau îl cunoaștem indirect. Impresia determinantă din *Întunecare* se desprinde din document : romanul-cronică domină ficțiunea. D. Petrescu lucrează cu *date ;* înseși caracterele personajelor sînt date verificate de experiență. Putem defini un erou de la primele pagini : va fi același, va reacționa identic, la examenul împrejurărilor. Alexandru Vardaru, om de acțiune energică, își schimbă cîmpul de activitate, dar nu evoluează : se schimbă viața externă, el rămîne însă identic cu

sine ; tot astfel colonelul, fratele lui, își plimbă plictiseala și slăbiciunile într-un decor mai precipitat, fără ca să-și accelereze și ritmul interior ; apoi Vezbianu, care-și plasează simțul de afaceri în alt cadru ; soția lui, Luminița și Comșa — toți sînt epuizați de orice posibilitate de a se depăși.

Evenimentele înaintează, ei rămîn la punctul inițial. Neșovăit static, descriptiv, *Întunecare* purcede din matca romanelor sociale ale d-lui Sadoveanu și din Vlahuță. În concepția literară a d-lui Petrescu dormitează încă tendința ; sociologul e prezent cu o vigilență ce depășește pe artist : oamenii sînt mai întîi categorii sociale, apoi psihice ; de aci monotona identitate cu ei înșiși.

Războiul se estompează în perspectiva fumurie a faptelor neprevăzute și absurde ; epopeic e numai materialul. Suflul romanului e scurt și înăbușitor ; structura socială a vieții trece pe primul plan ; destinul din timpul războiului coincide perfect cu destinul din vremea de pace. Racliș (ce asemănare de situație și de nume cu eroul lui Vlahuță) își exercită funcția de cartofor, statornic ; Zoe își înșeală bărbatul, în ambele ipostaze ; Maria și Virgil Probotă duc, paralel, greul sacrificiului și al resemnării ; Comșa e ocrotit, involuntar, cu egală bunăvoință. În petrificarea situației lor sociale se ascunde rechizitorul satirei.

*

Documentar și descriptiv, construit pe amănunte realiste, învăluit de un destin meschin (aci regăsim tragicul provincial din opera d-lui Petrescu), *Întunecare* nu aduce un suflu epopeic, ci un fragment sociologic, prin care romanul-cronică își sporește numărul cu un nou exemplar.

Din vol. *Opere și autori*, 1928

ELOGIUL POEZIEI SADOVENIENE *

Cînd crepusculul își joacă flăcările însîngerate pe vitralii, în camera capitonată cu volume, în care visurile au ațipit rînduite pe rafturi, o lene voluptoasă apasă pe suflet. Ca aripile unei columbe ostenite, gîndurile bat mai încet, se inelează în volute retrospective, se șterg în contururi diafane sau se regrupează ca norii vagabonzi, pe un firmament ce se prăbușește în depărtarea unei zări șterse ca o iluzie. După ce nostalgia nelămurită s-a pulverizat în iradieri ce mor o dată cu asfințitul, mintea purificată de prezent caută liman odihnitor, într-un ținut de irealitate și mister. Încet, cu gesturi de cenobit pentru care timpul se confundă cu veșnicia, îți luneci ochii pe rafturile unde, în scoarțe multicolore, stau închise lumi eternizate în cuvinte ; ai vrea să alegi un doct tratat de filozofie ; încerci să frunzărești versuri care vorbesc o limbă arhaizată, eziți și iar reîncepi ocolul, cu priviri circulare și avide de nelămurit.

*

Dar iată ochiul crește uimit de un nume înseriat pe volume ce ocupă un întreg șir, te apropii și ci-

---

* Cu prilejul volumului *Hanu-Ancuței*

tești, la început cu intenția de a trece mai departe, apoi, mai atent tragi afară, dintre scoarțele aliniate, un volum : un oaspe vechi al visurilor adolescente. Citești numele autorului și titlul cărții : Mihail Sadoveanu — *Apa morților* sau *Neamul Șoimăreștilor* ; mai departe, silabisești : *Povestiri* și *Vremuri de bejenie* ; atenția se transformă în curiozitate, curiozitatea în uimire. Iată un scriitor neobosit, ca șuvoaiele năvalnice care, în primăveri repetate, își umflă matca udînd darnic solul desțelenit. Ai vrea să numeri volumele, să le alegi, să-ți însemni preferința între ele ; renunți în sfîrșit. D. Sadoveanu a trecut de mult peste cifra cu bucurie și temere amintită, peste care scriitorul romîn rar poate străbate. Într-o dumbravă de tomuri smălțate, dorm nenumărate și înnebunite privighetori ale iubirii, odihnesc blajine sau fioroase vietăți ale naturii, dansează fluturi diafani și priveliști de intensă poezie ; poți poposi oriunde, vei găsi pretutindeni un colț plin de chemări îmbietoare. Zîmbești ușor unui trecut, în care rîuri străbat repede și învolburat pajiști înflorite, hărți de complicată cromatică, în care ucideri fioroase gem sub tremurări de lună și boieri venerabili și cruzi sucombă, în aerul tăiat de vibrările unui cîntec haiducesc ; pe genunchi, la o pagină neprecizată, stă deschis *Mormîntul unui copil* ; l-ai foiletat cu degete de vis și discrete zîmbete interioare ; fantome, purtînd de mînă amintirile, trec în neistovite procesiuni pe dinaintea ochilor.

În seara aceasta nu mai poți citi ; ești obosit de voluptatea reveriei, mîngîi imagini mătăsoase cu mintea, în care un cîntec își deapănă ecourile dulci și pline de mister : ești fericit, că te poți legăna în hamacul unui vis ; respiri lacom, bătînd cu o imaginară baghetă tactul unei melodii pătrunzătoare și melancolice. Viața ta proprie plutește în estompări de basm, în decoruri feerice, mereu schimbate și totuși cu o lumină aceeași ; străjeri

pururea de veghe, volumele scriitorului fecund își aduc, în esențe puternice, prezența unei lumi pe care ai trăit-o cîndva aievea.

*

Dar vraja somnolentă în care pluteai, ca pe o apă, e sfîșiată de trosnetul bibliotecii de lemn. Cobori parcă pe aripile unui „albastru cocostîrc", înfrigurat și imens ca un duh aerian, revenind pe pămîntul cotidian dintr-o îndepărtată țară, situată „dincolo de neguri". Te uiți împrejur mirat și pipăi speteaza scaunului, același pe care erai, cînd pe vitralii amurgul murea cu gîlgîiri de sînge. Pe podele, razele unei luni, răsărită în regiuni din care ai revenit pe fire nevăzute, taie linii de argint și zvîrle bănuți de aur șters și cu luciri tremurătoare. Stoluri potolite de păreri de rău se aștern pe rafturi și se-ncurcă-n plasa de păianjen a umbrelor țesute prin unghere : pe polițele înecate de întuneric, volumele au dispărut, ca după o draperie de pîclă. În față, pe birou, privirile iscoditoare cad pe fila unei cărți, nu știi cînd isprăvite : *Hanu-Ancuței*. Îți revii : e tot de Mihail Sadoveanu. Și în timp ce îți dai definitiv seama că ești la tine în odaie, gîndurile se strîng în mănunchi învolt, ca o coadă de păun, iar inima ți se zbate ritmic în elogiul acestei fecundități neobosite care a prins, în matca înșelătoare a vorbelor, efluviile unei poetice nostalgii, tot atît de originale și intense, ca și muzica misterioasă din lirica marelui Mihail Eminescu.

Din vol. *Opere și autori*, 1928

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Concert din muzică de Bach

Bogata operă a d-nei Papadat-Bengescu își schimbă aspectele pe măsura noilor contribuții ; de la lirismul inițial și lucida descindere în meandrele eului femenin, dezghiocat de misterul convențional, sau de la confesiunea Porporatei, ce-și destindea zborul pasiunii învăluite în argintul razelor lunare, cu impudoare poetică, în jerbii de frenetic senzualism și grație — am urmărit treptat spectacolul unei conversiuni spre obiectivitate. Umbre inundate de lirism. *Femei între ele* vădeau o încercare de incorporare artistică a realității. Străbătînd debil prin *Romanul Adrianei,* filonul epic se pulverizează însă în cascadele interioare ale faptelor săvîrșite numai în forul intim ; incidentele externe converg, în ecouri înmiite, spre ecranul subconștientului, avid să-și desfășoare liniile frînte și încurcate. *Balaurul* abia începe a fi o afirmare spre izbînda evadării din sine. Faza lirică a scriitoarei, înecată în senzații multiple, halucinate de extaz și voluptate, tîra după efluviile subiectivității un capricios dans stilistic, o neîntreruptă și asimetrică aglomerare de

analiză și de acuitate incisivă, în taina gineceului capitonat, în genere, de sentimentalism odihnitor.

*

Cea dintîi trecere spre o geometrie încă plană a romanului o realizează *Fecioarele despletite*. Descompunerea dinastiei gospodărești Hallipa, prezentarea familiei Rim, a lui Maxențiu și a prințesei Ada, lunecarea grăbită a lui Lică Trubadurul, dar mai ales concentrarea atenției în jurul Leonorei — soclul de aur al creației — și a acelei ciudate și atrăgătoare Mika-Lé, formează piatra de hotar dintre trecutul și viitorul literar al d-nei Papadat-Bengescu. Insule răzlețe dar, în sfîrșit consolidate, personajele plutesc încă înconjurate de apele vechiului lirism, retrase în Mini, neobosită comentatoare a tuturor și a sa însăși, desfătîndu-se cu teorii sugestive asupra „trupului sufletesc" și cu revărsări de transfigurare peste „cetatea vie" a Bucureștilor. Mini e o lume de senzații și gînduri, nu însă și o ființă : umbră rătăcitoare dintr-un stadiu anterior al scriitoarei.

*

Prin *Concert din muzică de Bach*, d-na Papadat-Bengescu smulge biruințe geometriei în spațiu proprii romanului.

Personajele episodice, reluate în ciclu din *Fecioarele despletite* și trecute aci pe primul plan, își trăiesc viața proprie, independent, în contururi pline și în fapte implîntate în pămîntul aspru al realității. În jurul concertului, pivot de confluență al tuturor, se țese o triplă dramă a partenerilor simetric distribuiți în structura romanului ; după realizarea formulei de obiectivitate, scriitoarea realizează arhitectura compoziției.

De o parte, se consumă tragedia lui Maxențiu, neuitată figură împletită din fire de debilă sensibilitate și maladie ucigătoare, peste care se înalță brutala victorie a Adei și a lui Lică — răsfățat al soartei și al femeilor ; de alta, se destramă vălul de duplicitate din familia Rim, în care Lina își are partea ei de eroic, sub uniforma bunătate și înduioșetorul ei sacrificiu, iar automatul solemn Rim demască turpitudini profund contradictorii cu masca lui gravă și comică în același timp. Apoi Sia, vulgară ca aspect și purtare, dar atît de nenorocită, și acel bizar și admirabil dublet al gemenilor Hallipa, degenerescențe ale naturii, în care subsistă doar viclenia și o colaborare disgrațioasă, prin unghiul etern complimentar al faptelor lor. În sfîrșit idila Elena Drăgănescu și Marcian, curmată în pragul realizărilor, după o persistentă alimentare din atmosfera de vis și muzicalitate. Aceste trei osaturi puternice, prin varietatea personajelor și a situațiilor, se descompun și se unifică spre centrul de absorbție a unei dispoziții simfonice, analizate cu minuție și finețe, cu bogăție expresivă și intelectualitate, culminînd în hipnoza colectivă în care toți sînt prinși la înmormîntarea Siei ; iradiere melodică ce fărîmițează și recompune, văl ce înfășură, dar nu topește conturul de bloc al personajelor, concertul magic constituie metoda revelatoare a romancierei ; astfel, prin originalitatea instrumentului de creație, acest prim roman autentic al d-nei Papadat-Bengescu se diferențiază de tot ce formează la noi topografia genului.

*

În *Concert din muzică de Bach* fuzionează două calități, pînă acum separate : analiza luxuriantă și lirică din vechea sa manieră, și creația obiectivă, recent cîștigată. Personajele nu sînt numai universuri interioare, ci au o stare civilă bine determinată.

Fericită evoluție a propriei sale compoziții, talentul d-nei Papadat-Bengescu realizează o complexitate de disecție psihologică ce-i aparține exclusiv : descrierea boalei lui Maxențiu sau agregarea dragostei dintre Elena și Marcian exercită, de data aceasta, o fructuoasă descindere în interiorul figurilor, pe care le vedem, în afară, cu o viață mărită, prin scoaterea la suprafață a jocului acelui eu subteran, odinioară unic strat de lirică inciziune.

Deși la antipozi, prin esența sufletească, prin creație și definitiva replică adusă disputei sămănătoriste, această lucidă scriitoare, fără umbră de sentimentalitate și cu un stil de o vigoare virilă, pășește, împreună cu d. Liviu Rebreanu, în fruntea romanului contemporan.

Din vol. *Opere și autori*, 1928

DOI COMICI

Gh. Brăescu: Moş Belea
Damian Stănoiu: Călugări și ispite

Prin excelență vizual și auditiv, d. Brăescu a concentrat viața estetică în neuitate momente comice. Observator realist și obiectiv, era de așteptat să-și aglomereze calitățile în roman, dînd amploare și adîncime schemelor fulgurante în care, cu mînă de maestru, a prins situații și caractere. Specific prin comicul cazon, deși și-a extins observația și asupra mediul rural și orăşenesc, de remarcat că primul său roman își ia materialul tot din viața militară. Dar, pe cîtă vreme în schițele și nuvelele din categoria aceasta își limita țelul artistic la reliefarea comicului profesional, în viziunea umoristică, în care se desfășoară cariera generalului Roiban, d. Brăescu amplifică monografia comică a eroului, prelungindu-și atenția și asupra vieții lui private. Cu toate acestea, Moş Belea e construit pe un singur plan, cel din față, asemenea unui grup statuar, în care un personaj acaparează interesul total, iar restul se şterge în schița fugară și neesențială a amănuntelor de cadru ; de aci oarecare uniformitate și monotonie plutește asupra romanului. Lipsește complicația încordărilor dintre caractere variate și, deci, interesul plural : limitare ce nu scade nimic din relieful

lui Roiban, dar dă romanului mai curînd aspectul unei nuvele dezvoltate decît ale unei variate hărți epice : un fluviu lipsit de afluenți care să-i amplifice delta. Moș Belea e totuși un „tip“, o categorie psihică, pe care d. Brăescu a anexat-o galeriei umoristice a literaturii noastre.

*

Poate nici o atitudine estetică nu e mai diferențiată în spiritul diferitelor națiuni și chiar între scriitorii aceluiași popor, decît atitudinea umoristică : nimic nu e mai național decît rîsul. Durerea e universală, comicul e variat și individualizat.

Comicul caragialian atinge moravurile unei societăți și reliefează, uneori, teme clasice (inconștiența bărbatului înșelat). Amar și incisiv, el se rezolvă în limitele unei ideologii, al unui unghi de vedere, în care claustrează existența. Prostia și necinstea, pseudocultura și lipsa de educație sufletească pecetluiesc lumea eroilor caragialești ; spirite vulgare, aceștia deformează îngrozitor orice ideal. Comicul caragialian e profund dinamic în mișcarea lui interioară ; contrastul dintre ideal și real apare categoric. Deși eroii n-au nici noblețe de caracter, nici inteligență, totuși comicul său e ținut de sclipirile unei intelectualități deosebite, în sensul concentrării și abstractizării artistice ; realist prin material, prin expresia estetică I. L. Caragiale e un clasic.

D. Gh. Brăescu e un comic eminamente plastic : vede și aude, cu o rară intuiție a realității, dar nu concentrează și abstractizează viața decît în limitele strict necesare ale unității artistice ; observator obiectiv, luminează comicul prin dialog și „poantă“, prin act contradictoriu, instantaneu răsărit în mersul aproape normal al vieții. Am putea numi comicul lui Caragiale — comic al inteligenții, pe al d-lui Brăescu — al sentimentului. Incisivitatea d-lui Brăescu constă în perfecțiunea, în economia sa artistică, a lui

Caragiale și în atitudinea lui spirituală. De aceea, *Moș Belea* n-are nimic comun cu eroii caragialieni ; nu e nici imoral, nici un ambițios nemăsurat. Cumpătat, viclean, atît cît îi trebuia ca să se strecoare, cu beneficii mărunte, din orice situație ; calculat, numai în măsura în care vrea să ducă o viață tihnită ; sclav al datoriei, mărginit și tipicar însă, tirît în împrejurări mai presus de capacitatea lui interioară ; anacronic și hilar, prin stîngăcie și prin contrastul dintre infirmul lui bun-simț, opac față de problemele mai complicate ; erou fără voie, umilit și recompensat, alternativ, prin voia soartei, prin resemnarea lui strîmtă, prin umilința lui împletită cu mici oportunități — Moș Belea sintetizează o categorie comică, în care umorul ponderat subliniază, constant, defecțiunea de la bunul-simț ; căci, colonelul Roiban nu e vinovat decît de această infracțiune morală.

Pentru eroii lui Caragiale avem un nestînjenit dispreț ; fiind odioși, dezlănțuiesc vehemența atitudinii noastre. Moș Belea e simpatic și hilar, inspiră milă sau provoacă rîsul. Comicul d-lui Brăescu se desfășoară în zona medie a sentimentalității ; prin atmosfera aceasta, se situează mai mult în umor. O singură obiecție aducem simțului său de observator : nimic mai fals, mai neizbutit în romanul său, decît scenele de iubire dintre d-ra Rîureanu și Roiban. Cînd își ia eroii în serios, d. Brăescu își nedreptățește violent latura de obiectiv observator umoristic.

II

În galeria comicilor naționali e înregistrat cu predilecție un material social ; într-o permanentizată stare de tranziție, societatea romînească a oferit numeroase modele caricaturale scriitorilor ; de aceea satira incisivă și-a arătat mai des rînjetul, decît umorul rîsul indulgent.

Cum se pare însă că dintre manifestările spirituale ale unui popor rîsul e cel mai național, în sensul unei specifice reacțiuni morale vom găsi latura acestei atitudini mai curînd în literatura populară, sau la acei scriitori care purced din matca geniului rasei ; astfel, umorul blînd al lui Creangă sau verva animată a lui Hogaș par a alcătui mai sigur masca internă a rîsului autohton.

*

Povestirile de moravuri călugărești ale d-lui Damian Stănoiu respiră în media dintre sentimentalitate și amărăciune ; cu un material de inspirație unitar, au totuși un precursor în Hogaș, care a creat obsedanta fantasmă a părintelui Ghermănuță.

Prin placiditatea tonului, prin darnica înșiruire episodică, prin cultivarea anecdotei, d. Damian Stănoiu oscilează între povestire și nuvelă. Distincția poate părea o pedantă manie de a clasifica, dacă n-ar atinge însăși problema capacității creatoare a unui scriitor. S-a pus uneori și pentru puternicul talent al d-lui Brăescu, al cărui anecdotism e mai mult un mijloc decît un scop, căci prin fulgerarea „poantei" autorul *Schițelor vesele* luminează repede un tip psihologic, în genere fără amploare ; de unde și controversa asupra calității creației sale.

Fără intenția nici unei comparații, anecdotismul d-lui Stănoiu devine uneori pur scop ; astfel în *Cum petrec călugării* conturul interior al celor trei comeseni monahicești e topit de interesul anecdotelor povestite. Prea accentuat satirică, *O anchetă* cultivă comicul evident de situație, iar prin prolixitate și o inabilă tehnică de compoziție, *Anchit păcătosul* nu poate forma obiectul unei depline revelări. De aceea preferăm *În căutarea unei parohii* și *S-a certat maica Natalia cu maica Vitalia*. În odiseea părintelui Artemie pornit în repetate și infructuoase rînduri în căutarea unei parohii, care să-i pregătească o bă-

trîneţe tihnită, ca şi în epica dezlănţuire de meschine dușmănii între maicile Natalia și Vitalia — d. Damian Stănoiu caracterizează și tipuri. Cu o psihologie simplistă, comicul lor nu se încheagă într-o prea adîncă privire înăuntru ; între bogatul aspect pitoresc al povestirii şi între înfăţişarea hilară a faptelor — sintetizează psihologia generală a unei tagme.

*

Mărginiţi în inteligenţă și cu o medie tenacitate a instinctelor, eroii d-lui Stănoiu se împacă într-o evangelică simplitate ; în cugetul lor, s-a înrădăcinat o adîncă umilință — etică supremă în care se claustrează și sufletele lor și viziunea sa umoristică. În registrul liber al scriitorilor, d. Damian Stănoiu a înscris un nou nume de prozator.

Din vol. *Opere și autori*, 1928

G. IBRĂILEANU

Adela

Rezervele noastre principiale, privitor la aptitudinea minoră, sau în general ratată, a criticilor de a scrie romane au fost întîmpinate cu ironii și revolte de acei care au încercat să-și romanțeze ficțiunile de substanță strict intimă. Delimitarea teoretică dintre critic și creator epic s-a părut simplistă criticilor naționali, care n-au ezitat să abordeze romanul. O lectură atentă a tuturor criticilor romancieri ne-a dus, în mod pragmatic, la formularea îndoielilor noastre principiale. Chiar dacă sub aspectul prea dogmatic al convingerii fără sfială afirmate am fi căzut într-o eroare, practica acelor confrați ce vor să ne dezmintă nu ne-a infirmat încă scepticismul ; și dispoziția însăși de neîncredere în literatura criticilor e mai tare decît orice teorie, fiind o impresie justificată și de istoria literară, nu numai de temeiul susținut principial că în structura spirituală și tehnica expresiei critice există un anume analism abstract, incompatibil cu esențiala condiție a romancierului de a da viabilitate, fie epică, fie introspectivă, plăsmuirilor în ficțiune artistică. O incapacitate de identificare pînă la anularea inteli-

genţii prea conştiente de propriul control şi nedeplina obiectivare prin contemplaţie a materialului psihologic indică limitele criticului în creaţia romanescă. Dar punctul nostru de vedere nu înseamnă însăşi interdicţia absolută, impusă criticilor, de a scrie romane, aşa cum greşit cred unii confraţi, căzuţi în mod firesc în vanitatea subiectivă a oricărui autor, cînd socotesc implicit că un roman făcut cu toate prevederile tehnice, adică de mecanism al compoziţiei, este şi o realizare fără dubiu. Este instructiv cazul recent al d-lui G. Călinescu, al cărui roman ratat, *Cartea nunţii*, alcătuit cu un abil instinct de industrie literară, de care poate fi capabil şi proaspătul său mentor, d. M. Sevastos, n-a infirmat şi rezerva noastră principială în privinţa criticilor romancieri. Mai melancolic e însă că d. Călinescu, printr-o superficialitate psihologică şi o verbozitate lirică facilă, n-a izbutit să devină romancier nici în măsura d-lui E. Lovinescu şi nici în acea a d-lui Ibrăileanu ; conştiinţa sa artistică s-a lăsat ademenită de o uşurătate improvizatoare prea comercială, ca să ne fie impus cel puţin prin probitatea încercării de a debuta şi în roman. Cu evocări poetice şi o expresie de valoare necontestată, şi o integrare afectivă în abulia etnică moldoveană, d. Lovinescu s-a menţinut într-o zonă de superioară literatură ; cu un psihologism, uneori de o febră introspectivă reală, d. G. Ibrăileanu s-a apropiat cu gravitate de tema din *Adela*, romanul unui intelectual specific al veacului trecut, cu suficiente elemente de a defini un tip şi o dramă interioară. Indiferent de gradul de realizare în ficţiune a unui material sufletesc subiectiv, criticul ieşean acumulează în acest roman o experienţă şi ne obligă la stima cuvenită oricărui efort cu seriozitate afirmat.

Cu toată respingerea liminară a caracterului autobiografic a romanului, prezentat sub forma unui „fragment de jurnal" al doctorului Emil Codrescu, eroul și comentatorul analitic al propriilor oscilații hamletiene, în dragostea cu evoluție strict platonică pentru Adela, este atît de evidentă psihologia și structura ideologică a d-lui Ibrăileanu în imaginata pasiune a personajului, încît valoarea lui de document uman este ușor de identificat. De altfel, însăși această ideală zugrăvire a propriei psihologii dă un farmec, în primul rînd memorialist, atît lui *Bizu* de d. E. Lovinescu, cît și *Adelei* d-lui Ibrăileanu.

Literatura criticilor face parte din acea specie de roman, pe care Sainte-Beuve, el însuși experimentator sincer al romanului autobiografic, într-o etapă morală o definește ca posibilă, prin însăși natura ei de certă autenticitate :

„Chaque esprit sensible, délicat et attentif, peut faire avec soi-même, et moyennant le souvenir choisi et réfléchi de ses propres situations, un bon roman, mais un seul." (*Portraits littéraires*, vol. II, pag. 51.)

Între aceste spirite „sensibile și atente" intră și criticii romancieri, care utilizînd o experiență proprie de viață și o tehnică asimilată în cursul unei cariere de lector și comentator — pot scrie „un singur roman", cu deosebirea că va fi mai mult sau mai puțin bun.

Fiind autobiografice, cel puțin în datele sensibilității și în fizionomia intelectuală, dacă nu totdeauna și în situații — e firesc ca romanele criticilor să fie, cu precădere, analitice și psihologice. În *Bizu,* d. Lovinescu a speculat sentimentul morții și reacția temperamentală pasivă a lui Anton Klenze, în etapele unei vieți urmărite din adolescența cu obsesiile ei erotice, pînă la fixarea în maturitate ;

monografie sufletească fără un moment culminant, *Bizu* e un memorial travestit prin ficțiune. D. Ibrăileanu alege o singură față mai proeminentă a lui Emil Codrescu : reacțiunea lui în iubire, complicînd aspectul de atitudine temperamentală cu drama virilității în declin. Cuadragenarul Codrescu, îndrăgostit de Adela, pe care o cunoscuse de copilă, revăzînd-o peste douăzeci de ani, după ce fusese măritată și divorțase, își agravează timiditatea și își stoarce mintea în labirintul îndoielilor, nu numai dintr-o notorie abulie congenitală și o filozofie subiectivă, devenită atitudine reflexivă prin cultură, dar și din spaima unei improbabile fericiri într-o căsătorie atît de inegală ca vîrstă. Senzația premergătoare morții, îmbătrînirea exasperează reticențele lui Codrescu, îi multiplică, prin inutilă cazuistică, îndoielile, gelozia, incapacitatea organică de a voi și îi ucide fapta, prin reflexie otrăvitoare. Emil Codrescu este, indubitabil, un alter-ego al d-lui Ibrăileanu ; lecturile preferate, analismul, întortocherile interioare și de expresie, extazele romantice și scepticismul rece, înclinația spre reflexie biologică, pe baza pesimismului schopenhauerian, comentariul sociologic, elaborarea introspectivă în maxime, cînd didactice, cînd pedante, cînd banale și de abuz al parantezelor, alternarea tandreței dusă pînă la sentimentalism cu mizoghinismul ursuz, răutăcios, pendularea între materialism și idealism, gustul pentru științele naturale și credința în determinismul pozitivist, neurastenia și efectele ei disociative împinse pînă la meticulozitate și falsă exagerare a mărunțișurilor — întreaga fizionomie de intelectual al veacului trecut, consemnată și în filele de jurnal cerebral din *Privind viața,* se substituie spectrului literalizat în fictiva apariție a doctorului care-și alcătuiește o adevărată fișă de temperatură morală.

Este cu atît mai surprinzător documentul psihologic fixat în figura lui Emil Codrescu, analist pînă

la absurd, cu cît d. Ibrăileanu nu-şi mai aminteşte aci nimic din tendenţionismul său poporanist. O dulcegărie şi o atmosferă morală vetustă, aparţinînd eminescianismului romantic de după 1880 şi misticismului slav occidentalizat al lui Turgheniev, sînt mărturia unui timp intrat în istorie ; dar tonul de cerebralitate al unui intelectual fără „datorii" pentru rurali, analismul psihologic, e drept fără contemporane subtilităţi, didactismul onest al observaţiilor, fără intuiţii profunde, comentariul introspectiv prea teoretic adesea (semnul criticului prezent în roman) şi o febră erotică, ventilată într-o cazuistică de spirit urban, îl scot pe d. Ibrăileanu din atmosfera platitudinii poporaniste, propagată cu o încăpăţînare neexplicabilă la un temperament hamletian.

Tipul lui Emil Codrescu nu este numai simbolic pentru intelectualul celei de a doua jumătăţi a veacului trecut ; el sintetizează atîtea mentalităţi literare, de la teoria „cristalizării" amoroase a lui Stendhal, la psihologismul pedant (atît de evident în *Adela!*) al lui Bourget, la filozofia „voinţii" lui Schopenhauer şi speculaţiile lui asupra iubirii, pînă la sentimentalismul şi poezia în penumbră a lui Turgheniev şi abulia analizatoare a lui Amiel. În d. Ibrăileanu se zbat două fiinţe : cititorul singuratic şi nocturn al romanelor „occidentale", tipul pitoresc prin însăşi existenţa lui şi teoreticianul de limitat dogmatism al poporanismului cu „datorii" şi atitudini moralizatoare în artă, discipolul învederat al lui Gherea, fostul socialist sentimental, transformat în apostolul unor catechisme căzute în desuetudine. Nimic din toate acestea în *Adela ;* regăsim, evident, şi pe d. Ibrăileanu, cu limitele şi deficienţele sale, cu didactismul reflexiilor şi unele insuficienţe de expresie, cu abuzul de paranteze naive şi comentariul infinitezimal inutil, cu unele procedee stilistice uzate, sau unele observaţii banale — însă o probitate intelectuală şi o ţinută artistică onestă

dau romanului său importanța unui viu document psihologic.

Procedeul narativ al d-lui Ibrăileanu este de unitar jurnal intim. O modestie care nu displace, fiindcă este atît de proprie cu modul liric, prin care-și definește eroii. Compoziția *Adelei* este o alternare de reflexii abstracte și de evocări plastice. Într-o expresie sobră, pînă la limita formulărilor seci, d. Ibrăileanu analizează intoxicația amoroasă a lui Codrescu, cu naivitățile lui sentimentale, cu extazele și gelozia imaginară, cu ridicolul lui plin de suspiciuni ; partea cea mai vie o alcătuiește procesul de transfigurare a iubitei (ca în „metafizica iubirii" lui Schopenhauer) febra care-l acaparează pe erou. De la pagina 167 pînă spre sfîrșit, de unde începe agonia mirajului și pregătirea deznodămîntului, ca și tragedia îmbătrînirii lui Codrescu, stilul ia un ton bombastic adesea, cînd nu decade într-o serie de abstracțiuni despre moarte și iubire, despre femeie și substratul biologic al iubirii. Criticul e prezent în acest fragment final al romanului ; analistul e mai viu în precizarea psihologiei de adolescent întîrziat a lui Codrescu și în obsesia fizică exercitată asupră-i de Adela, în genere mai consistentă, în silueta ei de instinctivă și cochetă feminitate. Codrescu fiind însuși portretul intelectual al autorului se osifică în abstracție și se definește prea direct în sentințe didactice. Adela crește mai pură în ficțiune, se materializează în contururi mai plastice, pe flacăra secundă totuși a unui sentiment care-i dă o substanță artistică.

Sînt în romanul d-lui Ibrăileanu și cîteva portrete episodice, sobru zugrăvite și cu totul pe un plan secund acțiunii ; mai adesea comentate direct, sînt și ilustrații bio-sociologice, pretext de teorii, unde reapare interpretul verist al personajelor din critica literară. Dar ceea ce e surprinzător în romanul *Adelei*, este simțul peisajului, comentat și el, intelectualizat și transpus în stare lirică, după

formula lui Amiel: *„le paysage c'est un état d'âme"*. Tîrgul Bălțăteștilor și împrejurimile în care evoluează pasiunea platonică a lui Codrescu, angajat în excursii sentimentale cu Adela, oferă și un mediu de tipică și poetică încadrare a iubirii stinse în neantul abuliei reflexive și ucisă în dialectica înpleticită a timidității maladive.

Romanul *Adela* este un document sugestiv asupra psihologiei și dispozițiilor intelectuale ale d-lui Ibrăileanu, o ilustrare concretă a sensibilității unui intelectual din epoca eminescianismului și o indicație precisă asupra repercusiunii lecturilor din veacul literar apus asupra criticului ieșean. În măsura în care am văzut că d. Ibrăileanu trece în ficțiune sentimentul iubirii platonice, rămasă ideală prin deficiențele temperamentale ale eroului — *Adela* este și o onestă contribuție romanescă în lotul romanului nostru analist.

Vremea, iulie 1933.

JEAN BART

Europolis

I

Într-o carieră literară destul de modestă prin cantitatea și limita mijloacelor scriitoricești, ultimul roman al lui Jean Bart este o izbîndă, cu atît mai înduioșătoare, cu cît prin moartea lui precipitată a luat aproape caracterul unei opere postume. De la sumarul lui *Jurnal de bord* și de la schițele și nuvelele lui marinărești, pînă la *Europolis*, este exact distanța dintre două epoci literare. Jean Bart și-a adîncit experiența asupra „documentelor omenești", și-a maturizat arta lui sobră, pînă la indigență, într-o narațiune solid închegată, de proporție epică remarcabilă și de o luciditate surprinzătoare, în echilibrul ei interior. Apropierea de Loti, melancolicul marinar literat, ni s-a părut totdeauna forțată. În primul rînd, Jean Bart n-a avut amploarea lirică a evocărilor, după cum lipsa de culoare a stilului a imprimat literaturii lui un aer tern, pe care-l regăsim și în romanul lui de maturitate. Exotismul din *Europolis* este numai un exotism de mediu, fatal porturilor active, care au toate o înfățișare cosmopolită. Dacă sînt unele indicii de influență literară din Loti, ca sentimentalismul anemic din „epilogul" romanului, apoi în figura exotică a negresei Evantia, amintitoare a eroinelor orientale nefericite din

poemele scriitorului francez, sau în atmosfera de melancolică dezagregare a vieții evocate — acestea nu întunecă prea mult specificul autohton al portului Sulina, în care se petrece acțiunea din *Europolis*. Încadrată într-un respectabil număr de personaje episodice, pitorești și realist portretizate — chiar dacă fără amploare — drama principală a romanului evoluează cu metodică gradare, cu suficientă putere de analiză psihologică, dînd o unitate nedezmințită atîtor fapte care vin să întregească un caleidoscop de „documente omenești". Jean Bart procedează prin acumulare de episoade, toate semnificative, ca să evoce frămîntarea dintr-un port. Sînt abil sugerate, în romanul său, cîteva aspecte simbolice, agregate din mulțimea de anecdote și de tipuri secundare. Simțim astfel orgoliul colectiv al coloniei grecești, în aprigă concurență cu autohtonii și evreii capitaliști cu umoristicele conflicte din sînul ei, datorite aceleiași îngîmfări atavice și pasiunilor politice : simțim viața activă, plină de farmec și de peripeții a portului, după cum intuim destinul marinarului, nestatornic prin profesie, în veșnică luptă cu elementele naturii și cu omul. Pe acest larg fundal se desfășoară acțiunea principală din *Europolis*, consolidînd romanul printr-o bogată ambianță, care dă și savoarea esențială a narațiunii. Un realism minuțios, dar măsurat, o colectare de fapte, care dau iluzia vieții cu simbolul viu al unui port, iată ceea ce a izbutit să realizeze, pentru prima dată, în romanul nostru *Europolis* al lui Jean Bart. Și este cu atît mai prețios acest lucru, cu cît viața concentrată în jurul apelor e un motiv prea puțin exploatat în literatura romînă. Atît evocările din lumea bălții ale d-lui M. Sadoveanu, ca și cadrul nautic din romanele d-lui Bucuța sînt numai pretext de poezie, după cum snobismul de stațiune balneară, din *Iarmarocul metehnelor* al lui Dragoș Protopopescu, este un pur motiv de umor. Ca profesionist, marinarul din Jean Bart a folosit scriitorului să se documenteze

la fața locului, să respire specificul vieții de port și s-o surprindă într-o imagine colectivă. Încadrarea într-o tematică a romanului lui Jean Bart o facem spre a-i sublinia noutatea, în cuprinsul prozei naționale, menționînd totodată și amploarea deosebită prin care scriitorul și-a depășit opera anterioară.

II

Prin drama amoroasă a grecoaicei Penelopa și a poeticei negrese Evantia — *Europolis* este și o contribuție interesantă a romanului nostru provincial. Inaugurat de sămănătorism, romanul provincial s-a răsfățat pe unica temă a dezadaptatului. Începînd cu *Duduia Margareta* și sfîrșind cu *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, d. Sadoveanu a abuzat de un material mereu reluat și în alte romane ale sale, iar d. Cezar Petrescu n-a încetat să experimenteze, în aceeași eprubetă, drama dezadaptaților săi provinciali, continuînd mentalitatea sămănătoristă. Teren fertil de exploatare epică, provincia deține un loc de frunte în romanul național ; însuși d. Ionel Teodoreanu, cu trilogia sa medelenistă, n-a făcut altceva decît să cultive o luxuriantă vegetație de provinciali idilici. Elegiacă și paseistă, această atitudine a început să fie părăsită de noua generație de romancieri, care a descoperit în provincie o lume pitorească, bîntuită de drame ascunse, pe care însă le evocă într-o perspectivă nouă, detașată de lirism sămănătorist, de compasiune directă. În prima linie a acestei reacțiuni amintim pe d. Romulus Dianu, cu *Nopți la Ada-Kaleh* și pe d. Sergiu Dan, cu *Dragoste și moarte în provincie*, la care surprindem o aproape înfrînată liniște narativă, în expunerea tragicului provincial.

În însuși tabloul colectiv de evocare a vieții unui port, în *Europolis* ne regăsim într-o completă con-

templativitate, ca și în drama de iubire a celor două eroine amintite. Jean Bart s-a descătușat aci de atitudinea poporanistă din *Datorii uitate* ; de aceea spuneam că ultima lui operă aparține unei alte generații literare, a generației pentru care arta este problema esențială, față de orice altă atitudine exterioară și deci dăunătoare.

Impresia de ratare, în mediul meschin care ucide pasiunile puternice și declasează pe cei slab înarmați, se degajă din simpla înlănțuire a faptelor. Măritată de nevoie cu pilotul Stamati Marulis, după ce gustase din fructul ispititor al vieții celor avuți, Penelopa devine, în mod fatal, victima unui nostalgic bovarism. Diferența de vîrstă și prozaismul lui Marulis precipită evadarea din lanțurile căsniciei, aruncînd-o în brațele unui cuceritor de profesie, căpitanul Angelo Deliu. Surprinși de Stamati, acesta se retrage din viața de marinar, deschizînd o cafenea în port. Dar pasiunea Penelopei nu ațipește ; hrănită și de iluzia eventualei bogății a lui Nicola, fratele lui Stamati, care se întoarce din America la Sulina, speranța într-o totală schimbare a existenței e însă progresiv risipită. Americanul n-are nici un ban, iar Deliu s-a plictisit de pasiunea ei romanțioasă, îndreptîndu-și ochiul de pradă asupra tinerei Evantia, apariție de o tulburătoare grație exotică. Stamati se ruinează, prin datorii făcute în speranța bogăției presupuse a lui Nicola, iar Penelopa, dezamăgită de Deliu, se îneacă. Același destin tragic o urmărește și pe Evantia, fiica americanului. Adulată la începutul sosirii în Sulina, primită în cercul notabilităților locale, fiind considerată ca fata unui capitalist măgulit de toți interesații, se angajează într-o dragoste romantică, împărtășită cu același elan de sublocotenentul Neagu. Dar pofta insațiabilă a lui Deliu o pîndește, culegînd-o ca pe un fruct copt. Compromisă și părăsită de Neagu, împinsă într-o sărăcie desăvîrșită, micile economii ale lui Nicola epuizîndu-se, Evantia coboară toate trep-

tele degradării : bonă în familia unui inginer localnic, îngrijitoare de bolnavi la spital, ca să termine ca dansatoare într-un local de noapte ; mamă a unei fetiţe nelegitime, sfîrşeşte roasă de tuberculoză, după ce Nicola fusese ucis, într-o expediţie nocturnă de piraterie, silit la compromisuri din cauza mizeriei. Prin destinul trist al acestor două femei, Jean Bart a izbutit să realizeze două siluete care exemplifică tragicul provincial văzut cu liniște epică, apropiindu-se astfel de romanele citate ale d-lor Romulus Dianu și Sergiu Dan. Același bovarism sentimental învăluie pe grecoaica Penelopa, ca și pe Cristina Ganea, din *Nopți la Ada-Kaleh,* ca și pe Cora Negrea, din *Dragoste și moarte în provincie.* Iată de ce spuneam că Jean Bart și-a depășit opera anterioară, dezbărîndu-se și de unele atitudini tendențioase, mai vechi.

Nu atît prin originalitatea tipului de aventurier, de altfel secundar, emigrat în America și reîntors la Sulina, în mijlocul familiei — ne interesează drama lui Nicola, cît prin repercusiunea sosirii lui asupra coloniștilor ; bănuit a fi posesorul a nenumărați dolari, el devine obiectul de discordie al familiei și personajul fabulos, măgulit de toți care voiau să-l cointereseze în felurite întreprinderi. Situația, în latura ei dramatică, ne amintește de nuvela d-lui Cezar Petrescu, *Unchiul din America,* ea însăși o reluare dintr-o povestire de Maupassant. Mai prețioasă este figura lui Nicola fiindcă ea dezlănțuie o animozitate, plină de peripeții umoristice, între Stamati, Penelopa și cumnatul lor, bărbierul Nicu Politicu, palicar cu specifică pasiune politică, dezbinînd astfel rudele și prietenii în două partide, care-și dispută ospitalitatea interesată față de american. Aci, Jean Bart dovedește un simț umoristic de o senină observație, amintind de nuvela *Popi,* a d-lui Teodor Scorțescu ; mai puțin personal, comicul ce animă figura vameșului Tudorache purcede din *Momentele* lui Caragiale.

Din personajele episodice, mai reținem pe doctorul Tomuța, tip de dezadaptat francian și pe medicul de vas, Barbă Roșie, cu rol vădit de rezoneur, în cursul narațiunii.

Într-o precisă încadrare de atmosferă locală, cu nenumărate figuri episodice de căpitani de corăbii, de hamali, de ofițer romîni, de femei de moravuri ușoare și marinari cheflii, de misiți și bogătași de origină suspectă, de notabilități provinciale, la care se adaugă toată drojdia unui oraș cu populație internațională — romanul *Europolis* rămîne opera de frunte prin care Jean Bart trece în istoria literară.

Vremea, iulie 1933

I. PELTZ

Calea Văcărești

Cu evoluția literară a d-lui I. Peltz s-a petrecut un obișnuit fenomen din psihologia scriitorului contemporan ; debutînd sub sclavia unei formule estetice, în care arta se reducea la primatul stilului, a întîrziat în cîteva opere de tinerețe, cu toate atributele ei specioase. Prin *Viața cu haz și fără a numitului Stan,* ne-a copleșit sub o grindină de imagini, din care abia am deslușit fondul uman îngropat sub un congestionat simbolism ; prin *Horoscop* ne-a lăsat într-o nedumerită atitudine, fiindcă neclară era propria sa atitudine artistică. Amestec de frenezie lirică și de observație psihologică, al doilea roman al d-lui Peltz ne-a indicat o nouă orientare a scriitorului. Cu *Amor încuiat,* singularizarea s-a menținut totuși în tema foarte delicată a povestirii, care se-nvîrtea în jurul unei metehne fiziologice. Dar tot aci, d. Peltz a dobîndit și cea mai limpede viziune a omului și a mediului evocat. Însăși expresia se simplificase, într-o economie verbală relativ constantă. Stăpînit de îndărătnicia unui modernism integral, d. Peltz a confundat mult timp substanța artistică și ostentația formei.

Iată însă că astăzi, prin ampla frescă a ghettoului bucureştean, evocată în *Calea Văcăreşti*, d. Peltz se afirmă ca un romancier cu mijloace de o definitivă maturitate. Nimic din jongleria fanteziei sale, nimic din goana după artificiale podoabe stilistice, nimic din estetismul căutat al primei sale maniere. Romanul prezent este un fragment de umanitate vie, pitorească, este o încadrare precisă într-un mediu şi este mai presus de aceasta prima anexare artistică, de capitală realizare, a vieţii ovreimii bucureştene.

Formula romanului *Calea Văcăreşti* este categoric realistă. Viaţa circulă ca o prezenţă materială. Există numai acel minim de prelucrare artistică, ce imprimă o organizare faptelor, incidentelor tipurilor numeroase, aspectelor variate dintr-o pulsaţie colectivă. Căci d. Peltz posedă în special un dinamism epic al povestirii, o obsedantă putere de a colecţiona amănuntul veridic. Poate că această deosebită mobilitate este caracteristica realismului său, care nici strict documentar, nici pur pitoresc, nici umanitarist şi nici ursuz şi amar nu apare. Un nedefinit vitalism tîrăşte tipurile şi destinul lor. Ceea ce lipseşte romanului în profunzime, raportată la analiza psihologică, i se adaugă din accelerarea unui ritm interior de mare tensiune. Nu vrem să spunem prin aceasta că tipurile d-lui Peltz nu sînt complete sau n-au accent ; fiecare reprezintă o categorie sufletească şi o tragedie reală. Însă interesul lor creşte din acea interpretare care este însăşi viaţa cartierului, din semnul specific al unei lumi cu legi proprii, de fier. Oricît de curios s-ar părea, deşi *Calea Văcăreşti* este un roman realist, totuşi semnificaţia lui vine dintr-o senzaţie interioară : d. Peltz a captat aci însăşi izvoarele vieţii.

Dacă i-am căuta un subiect, am diminua însemnătatea acestei unităţi vitale. Redusă la istoria unei familii, între un tată apatic, beţiv şi nefericit, o

mamă bolnavă, muncitoare pînă la sinucidere, o bunică minată de dureri fizice și otrăvită de suferințele tuturor copiilor, pînă la figura acelui precoce Ficu, martor al degradărilor de tot felul și exemplar ce se va pierde în aceeași masă blestemată — fabula nu depășește limitele unei monotonii sfîșietoare. Dar originalitatea d-lui Peltz știe să dea o diversitate arborescentă nucleului povestirii ; știe să vadă ce se petrece pe uliță și în ganguri, prin case și cafenele, prin prăvălii și cîrciumi, pe maidane și în mijlocul protipendadei evreiești ; surprinde boala, petrecerea, moartea, ca și formele instinctului de conservare, într-un mediu de mizerie aprigă și perpetua improvizare a existenței.

De aceea, *Calea Văcărești* este un furnicar, o ființă multiplicată. Doctorii cartierului, precupețele, chefliii, cerșetorii, maniacii și schilozii, derbedeii și micii negustori care trudesc de pe o zi pe alta, ratații hilari și epavele care înduioșează, cămătarii și vagabonzii din instinct, vînzătorii de magazin și prostituatele, mamele care mor ca niște mucenice și profitorii ce speculează naivitatea săracilor — tot ceea ce alcătuiește harta morală a mahalalei ovreiești defilează într-un ritm pe care nu-l poți opri fără primejdia de a curma însăși iluzia vieții. Și peste toată această pestriță aglomerare de fizionomii și suferințe plutește nu știu ce vînt necruțător al destinului, poate însăși jalea milenară a neamului lui Israel, dar și febra unui instinct vital, care nu obosește reluînd aceeași și aceeași goană spre un scop ce termină în moarte, ca rîurile în mare.

Vremea, iunie 1934.

CEZAR PETRESCU

Aurul negru

Din proiectatele romane ciclice ale d-lui Cezar Petrescu, *Aurul negru* continuă *Comoara regelui Dromichet*, acel tablou al transformării unui colț de viață rustică într-un sumbru centru de industrie petroliferă. În Piscul Voivodesii, unde odinioară s-a-ntins stăpînirea boierilor Iloveni și unde țăranul fantast Zaharia Duhu și-a torturat consătenii cu nălucirile lui arheologice, se-nalță acum o pădure de sonde și se frămîntă un infern de patimi.

Înainte de a intra în acțiunea propriu-zisă a romanului, Cezar Petrescu ne plimbă de-a lungul a vreo 50 de pagini de prolog, în care ne evocă o noapte cu viscol și înzăpezire pe Bărăgan. Fragmentul detașat de rest pare o unitate, atît prin sugestia lui descriptivă, cît și printr-o gradată dezvăluire a unui incognito. Atmosfera de izolare a stației în care familia șefului Vartolomeu Diaconu își duce viața e atît de pregnantă, încît prologul pare o nuvelă de sine stătătoare. În realitate, d. Petrescu se folosește numai de un procedeu, ca să ne prezinte două noi personaje : pe dezabuzatul ministru al Comunicațiilor, Demetru Demetrian, și mediocra existență a familiei Diaconu, pe care hazardul o scoate

din rosturile ei limitate, zvîrlind-o tocmai în Piscul Voivodesii, unde se macină rezistențele morale și se otrăvesc sufletele cu ambiții primejdioase.

Raportînd prologul la întreg romanul, recunoaștem în tehnica lui pe amatorul de potriveli melodramatice ale destinului, așa cum d. Cezar Petrescu le-a cultivat în nenumărate nuvele.

În noua societate capitalistă din Piscul Voivodesii, vom regăsi pe Zaharia Duhu și pe mamă-sa Ruxanda, îmbogățiți de veniturile ce le aduce „aurul negru", pe inginerul Grințescu, pasionat de explorările lui tehnice, pe Madala, soția lui dezamăgită și tot atît de estompată ca fizionomie, pe ambițioasa Cecil Tudose, nepoata lui Duhu, pe Emil Sava și pe Iordan Hagi-Iordan, reprezentanții burgheziei ariviste, pe vechii cunoscuți, cîrciumarul Țudic, ca și pe Timofti Guțulea, fostul haiduc și povestaș din *Comoara regelui Dromichet*. Nici pe Boldur Iloveanu, boierul absenteist și degenerat, nu l-a uitat d. Cezar Petrescu ; dar pe el l-a lăsat la Paris, decăzut și îmbătrînit, locatar al unei mansarde mizere și pretext de duioșie pentru pasiunea filantropică a lui Zaharia Duhu, prezentat în *Aurul negru* ca un liniștit răzeș, devenit prin voia destinului, petrolist, modest în viață și, ca fire, gata oricînd să vorbească în pilde și un fel salvator la timp și cu discreție al tuturor învinșilor. Plecat la Paris să supună unei operații de ochi pe Ruxanda, Duhu descoperă vizuina sordidă a lui Iloveanu și-l ajută sub o formă ingenioasă și nejignitoare, dăruindu-i niște bijuterii comandate de el și pretextînd a le fi găsit într-un zid al fostului conac al familiei lui boierești. Tot el scapă de la sinucidere pe Diaconu, care sustrăsese banii statului, spre a cumpăra acțiuni de petrol și apără castitatea amenințată a Ilenuței Precup, fata unui țăran bețiv și logodnica junelui Mihai Peclu, fost funcționar în Piscul Voivodesii, plecat la București să studieze.

Dacă n-a găsit comoara regelui Dromichet, îmbogățitul Duhu este o comoară de erou, care împarte numai binefaceri pe unde trece. Zadarnic l-am găsi noi prea apostolic, fiindcă închipuirea autorului l-a văzut atît de neprihănit, încît orice obiecție este de prisos. Zaharia Duhu este o apariție necesar angelică, între atîția egoiști, amorali și parveniți din efort personal. Cel puțin el se-mbogățește prin voia destinului ; de ce n-am lăsa același destin să-l poarte cu aceeași capricioasă voință ? Observasem cu ocazia romanului *Comoara regelui Dromichet* varietatea și inegalitatea materialului folosit. Cu excepția prologului, a epilogului și a unor scurte nostalgii ale lui Duhu, după candoarea naturii nemutilate de exploatarea petroliferă, d. Cezar Petrescu a părăsit acele puternice evocări lirice din primul roman ciclic. În *Aurul negru* descoperim totuși o compoziție solid închegată. Abilitatea tehnică a d-lui Petrescu este poate una din capitalele sale însușiri. Știe să facă un roman, cum știe constructorul să înalțe o complicată schelărie. Meșteșugul atît de disprețuit de tinerii scriitori a ajuns la d. Cezar Petrescu o virtute cardinală. Nu mai e nevoie să insistăm asupra avantajelor și inconvenientelor lui, în producția fecundului nostru prozator. Deosebim, așadar, cîteva grupe distincte în *Aurul negru*. Este zona idilică, duioasă și filantropă a lui Zaharia Duhu, este povestea menajului lui Vartolomeu Diaconu, atins și el de nebunia ambițiilor sociale, cu schimbarea la față a soției, altădată modestă, cu evoluția copiilor, Duțu și Nevăstuica (în treacăt spunem că acești doi copii sînt prea convenționali și schematici) — este descompunerea idilei dintre Ilenuța Precup și Peclu, din cauza aceluiași iad industrial, și, în sfîrșit, procesul cel mai complicat, acela al ruinării vechilor capitaliști autohtoni, înghițiți de felonia politicienilor, care lasă drum liber capitalului străin să acapareze

industria națională. Proverbul, atît de trivial în familiaritatea lui, „peștele cel mare înghite pe cel mic" este și tîlcul moral care se desprinde din centrul *Aurului negru*.

Evoluția menajului Diaconu intră în procedeele experimentale ale autorului, care, începînd de la *Calea Victoriei*, au fost reluate, ilustrînd minima rezistență a micului-burghez față de tensiunea mare a vieții moderne. Ceea ce este acaparant în ultimul roman al d-lui Cezar Petrescu este aspectul documentar al luptei dintre capitalul național și cel internațional. Trăim astăzi în zodia romanelor documentare ; d. C. Ardeleanu s-a folosit de mediul minerilor, d. Braniște de cel al luptelor electorale, d. Cezar Petrescu se oprește aci asupra problemei petrolului. Mai mult instructivă decît umană, această parte din *Aurul negru* este un abil reportaj romanțat, o cronică vie a vieții politice, prin care se determină directivele economice, și o divulgare de procedee de luptă și tipuri din arena noastră democratică destul de cunoscute, spre a mai fi impresionante.

Nu putem bănui în ce măsură timpul va da prestigiu artistic acestui material atît de contemporan, abia transfigurat de ficțiune ; nici nu putem prevedea cît de istorice vor deveni asemenea moravuri și tipuri, spre a le preciza rezistența. Neostenit cronicar al vremii, d. Cezar Petrescu explică un proces social și economic, în dedesubturile lui politice. Asistăm astfel la distrugerea carierei lui Demetrian, om lipsit de voință, moștenitor al unui trecut politic glorios, spirit cultivat, dar prea puțin apt pentru a conduce. Puțin conturat totuși, Demetrian este o victimă a șantajului : fără puncte vulnerabile prea importante, viața lui intimă are numai un punct negru. Însurat cu fata unui fost camarad de război, dintr-un romantic scrupul de conștiință, fiindcă jurase tatălui să-i ocrotească

fiica, pe care o întîlneşte printre cocotele postbelice, încornorat şi dezamăgit, Demetrian este repede scos din luptă. D-lui Cezar Petrescu îi plac motivele melodramatice. Dacă n-ar fi existat această întîmplare a aceluiaşi mistificator destin, poate cariera politică a lui Demetrian ar fi fost salvată, poate legea minelor care proteja capitalul naţional n-ar fi căzut, poate capitalul internaţional n-ar fi triumfat, poate Hagi-Iordan şi ceilalţi nu s-ar fi ruinat... Sînt atîtea posibilităţi într-un melodramatic incident, încît consecinţele economico-sociale ale luptei descrise de d. Petrescu ni se par prea capitale, iar cauza lor mult prea romanţioasă.

Procesul acesta obscur al transformării unei industrii autohtone, oricît de odioasă ar fi ea pentru Zaharia Duhu şi alte spirite idilice, credem că este prea anecdotic analizat, ca să ne dea fiorul marilor ciocniri epice.

Dar poate nu tocmai acest efect a ţintit d. Petrescu, ci mai curînd şi-a servit pasiunea sa de ziarist, scoţînd în evidenţă cîteva tipuri de politicieni, pe care-i satirizează cu o vervă directă. Între ei cel mai colorat este Horia Ţincoca, deputat opoziţionist prin temperament şi pentru galerie, cuprins şi el de valul capitalismului cosmopolit şi ajuns un simplu instrument în mîna omului de afaceri veroase şi profitor al numelui comun, fratele său Vasile Ţincoca.

Nu vrem să insinuăm că toate faptele puse pe socoteala lui Horia Ţincoca sînt şi autentice ; dar în portretul lui moral există atîtea trăsături tipice ale unui cunoscut „tribun“ contemporan, încît n-am dori autorului un proces de calomnie, cum s-au văzut atîtea în ultima vreme, în Franţa, unde paşnicii cetăţeni provinciali s-au simţit vizaţi în personajele fictive care le semănau.

Iată portretul lui Horia Ţincoca, atît de asemănător unui model viu :

„Om de necurmată agitație și de spasmodice izbucniri, Horia Țincoca adusese în politica romînească, a doua zi după război, un element necunoscut, răsărit din fauna votului universal. El reprezenta elanul urletului, crispația pumnului, îndrăzneala înjurăturii împroșcată spre banca ministerială cu toți clăbucii scuipatului, spontaneitatea cuvîntului irupt înainte de a fi cugetat și poate tocmai de aceea, adeseori, memorabil și just. Camera deputaților era terorizată de invectivele rostogolite vijelios, cînd Horia Țincoca sărea de pe bancă roșu ca un rac fiert, se repezea spre tribună, răcnea spre banca ministerială, se întorcea cu gesturi scurte și vîrîte în ochii adversarului, cu manșetele scăpate afară și cu ochii bulbucați gata să-i plesnească din orbite, gemînd, spumegînd, amenințînd, trîntind capacele băncilor, călcîndu-și colegii pe bătături și împrăștiind o adevărată panică fizică" (pag. 187).

Amănuntele continuă și pun în lumină încă o dată procedeul de a luneca în cronică al d-lui Cezar Petrescu.

Pornit pe această pantă a satirei, ne tîrăște cu facilitate spre caricaturizarea convențională, ca în prezentarea lui Reginald Gibons, conducătorul străin al întreprinderilor din Piscul Voivodesii, după victoria capitalului internațional. Toată făptura de automat ridicol — cu acea mascaradă solemnă și contemplativă a distracției lui săptămînale cînd își privește soția goală pe divan, nefericita Ilenuța Precup, fumînd și bînd în liniște, ca apoi s-o părăsească umilită și nesatisfăcută — este de o naivitate care nu poate justifica sinuciderea logodnicei lui Peclu. Cînd d. Cezar Petrescu șarjează este dezarmat prin candoare. Nu ne displace însă acel pitoresc rezoneur, inginerul Van der Vondel, interpret al gîndurilor autorului, dar personaj mai umanizat.

Oricît s-ar voi documentar, este în *Aurul negru* o umanitate atît de fictivă. o reverie în cadre epice atît de vizibilă — încît ne întrebăm dacă d. Cezar Petrescu și-a impus să creeze oameni, sau să demonstreze mai curînd o anume ideologie sentimentală. Şi poate n-am greși, dacă am răspunde și de data aceasta afirmativ.

Vremea, iulie 1934.

UMANISM ERUDIT ŞI ESTETIC

I

De cîte ori, în publicistica noastră, a apărut un articol despre umanism a fost un simplu ecou al discuţiilor din Apus. Toţi aceia care doreau o orientare înspre un neoumanism european nu făceau decît să parafrazeze dezideratele gînditorilor germani şi francezi a căror cultură îşi poate îngădui asemenea preocupări. Lăsăm la o parte faptul că există astăzi atîtea spirite de puternică tradiţie umanistă în Occident, unde Renaşterea a fecundat marile literaturi moderne. La noi, umanismul a fost cu intermitenţă cultivat şi atunci tot ca o înrîurire a culturii apusene. În secolul al XVII-lea, cronicarii moldoveni au cunoscut umanismul în şcolile iezuite din Polonia. Dar la ei nu se poate vorbi de o conştientă concepţie umanistă. Concepţia despre om şi raporturile lui cu universul n-are nimic din umanism la cronicari. Încă legaţi de spiritul teologic al vremii, formaţi la morala creştină a ortodoxismului naţional, cronicarii moldoveni nu exprimă duhul Renaşterii. Gr. Ureche şi Miron Costin, educaţi în şcolile de cultură latină din Polonia, n-au putut lua contact direct cu adevăratul umanism. Prin intermediul iezuiţilor, ei au cunoscut literatura latină, virtuţile militare şi civice ale romanilor şi au

învățat arta scrisului de la marii lor istorici. Cînd, în toate istoriile noastre literare, se pomenește de influența umanismului polon asupra cronicarilor moldoveni, nu trebuie să dăm acestui fapt o însemnătate completă. Cronicarii sînt prea legați de ortodoxismul etic și politic al timpului, spre a accepta noțiunea integrală a umanismului. Formația lor spirituală nu depășește linia tradițională a atitudinii morale ortodoxe, oricîte elemente de umanism și-ar fi însușit în școlile iezuite. Ideea latinității noastre, agitată atît de mîndru în scrierile lor, este un simplu orgoliu etnic, nu o valoare spirituală. Ei au învățat de la istoricii latini să utilizeze o relativă erudiție, o argumentare logică și arta narațiunii sobre și a portretului. Mă gîndesc mai ales la Gr. Ureche, ce mi se pare mai adînc influențat de istoricii romani. Modul lui de a pune pe primul plan elementul eroic al istoriei îl apropie de Titu Liviu, povestirea lui sobră, cu atitudine detașată, amintește narațiunea istoricilor latini, iar incontestabila lui artă de portretist vădește rodul frecventării istoriografilor romani. Nu cunoaștem nici un studiu romîn, care să fi pus în evidență modelele clasice ale lui Ureche, în alcătuirea portretelor sale. Ar fi una din cele mai ispititoare teze de doctorat, pe care o propunem tinerilor cercetători de istorie literară. Există o apreciabilă varietate, o artă concentrată și un relief de caracterizare atît de viguros, în unele din portretele de domnitori, din cronica lui, încît putem afirma cu siguranță că Ureche a cunoscut subtilitățile retoricei latine și le-a folosit cu inteligență artistică. Este de ajuns să ne referim la celebrul portret al lui Ștefan cel Mare, dat ca exemplu de concizie și preciziune de nuanțe, în toate istoriile literare. Modelul clasic al acestui portret este, cu siguranță, vestitul portret al lui Hanibal, făcut de Titu Liviu. În cîteva linii simple, Ureche a prins efigia lui Ște-

fan, după cum istoricul roman a gravat figura marelui pun.

Identificările pot fi continuate. Nu urmărim aci un studiu comparativ între portretistica lui Ureche și acelea ale istoricilor latini care i-au servit drept model, dar cîteva sugestii ni se par destul de plauzibile. Între portretul lui Alexandru Lăpușneanu, al cronicarului moldovean și portretul lui Tiberiu din *Analele* lui Tacit există asemănări de tehnică, în procedeul alcătuirii lui prin acumulare de supoziții, în jurul caracterului sîngerosului domn. Ca și Tacit, Ureche se folosește de tehnica insinuării, spre a-și defini personajul. Istoricul latin utilizează acel impersonal *„dicitur"*, cronicarul moldovean recurge la autohtonul *„zic"*, spre a crea atmosfera echivocă în jurul figurii Lăpușneanului. Analogia se impune la cea dintîi comparație a textelor respective, mărturisind inteligența artistică a cronicarului nostru.

Ne oprim la aceste două exemple, fiindcă un studiu amănunțit asupra artei portretistice a lui Ureche trebuie condus cu prudență, cu necontenite referințe la text, cu observații nuanțate, pentru a-i da toată autoritatea.

Ceea ce voim să scoatem acum în evidență este ceva mai general — și anume că umanismul practicat de cronicarii moldoveni nu este o concepție etică asupra omului și a vieții, ci o asimilare de procedee estetice, de canoane retorice. În cazul lui Ureche, demonstrația noastră este, credem, valabilă, rămînînd a fi adîncită și completată printr-un amplu studiu comparativ. Cei care s-au ocupat mai mult de cronicari, au fost mai ales istoricii ; pe ei i-a interesat, cum era și firesc, adevărul și critica izvoarelor folosite de istoriografii moldoveni ; lămuriți pe acest plan, cronicarii au căzut apoi pradă filologilor, care le-au explicat lexicul și sintaxa, urmărind fizionomia limbii romîne la cei dintîi scriitori naționali. Studiul cronicarilor nu trebuie limitat aci.

Dacă fără o bună orientare istorică și filologică nu pot fi just apreciați, fără un comentariu estetic (oricît de modest îl pot ei sugera) cronicarii nu-și vor justifica valoarea scriitoricească. Istoria noastră literară, făcută aproape numai de istorici și filologi, nu va ajunge o disciplină serioasă și completă decît într-o fază de evoluție modernizată, cînd erudiția se va alia cu simțul literar și intuiția critică a valorilor. Cu d. N. Cartojan, acest modest și harnic cercetător, istoria literaturii vechi se-ndreaptă, cu metodă și seriozitate, spre istoria comparată a culturii. Teren de vastă exploatare, literatura noastră populară, ca și cea veche, mărturisește surprinzătoare filiații, depășind statistica pură și erudiția încolonată. Dar este de ajuns un singur profesor să epuizeze, în lungul anilor, un mare capitol din cultura noastră ? Oficialitatea somnolează, iar contribuțiile dinafara universității nu se pot organiza, din lipsă de documentare. Universitarii romîni mai cultivă unii ignoranța pompoasă, alții erudiția detailistă, mulți farsa științifică. Se vorbește mereu de falimentul școlii și al culturii naționale ; se acuză școala secundară de o incapacitate organică, în transmiterea culturii ; dar universitatea, cu rare excepții, stă oare mai bine ? Creația ei culturală nu este o rușinoasă rumegare de cunoștințe arhaice, iar lucrările ei monumente de inepție sau insipide compilații ? De la cîți din papagalii universitari se poate învăța ceva temeinic, de la cîți din doctorii noștri oficiali putem invidia altceva decît taxele de examen și chiulul didactic, practicat cu un suprem favor al mandarinatului numit, prin ironie, învățămînt superior ?

Pînă cînd nu vom avea o serie de monografii complete, de studii comparative, nu se poate vorbi de sinteza unei istorii literare. Cercetători ca d-nii Iorga, Ovid Densușianu, Bogdan-Duică, Sextil Puscariu, N. Cartojan și alți cîțiva universitari dețin cu cinste

rolul de serioşi îndrumători ştiinţifici, în orientalul nostru învăţămînt superior. Aceştia sînt însă rămaşi într-o fază astăzi depăşită. Cariera lor poate fi socotită ca încheiată, în multe privinţe. Unde sînt tinerele energii creatoare, care să ducă mai departe, să completeze şi să amendeze pe aceşti merituoşi înaintaşi ? Căci a trăi din depozitul unor cunoştinţe devenite astăzi bunuri comune, înseamnă a pritoci acelaşi vin, care se trezeşte trecînd dintr-un butoi în altul.

Ne-am depărtat de la subiectul nostru, printr-o serie de indignări venite fatal sub condei ; critica universităţii romîne este una din acţiunile necesare ale timpului. De cîte ori ne ispiteşte a scoate o sinteză din trecutul nostru literar. ne izbim de atîtea lacune. încît este normal să terminăm cu incriminări şi atacuri adresate ştiinţei oficiale. Generaţia noastră a străbătut unul din cele mai aride pustiuri universitare. Istoria literară a fost, pentru noi, nu un studiu, ci un simplu obiect de examen.

II

Am schiţat, în foiletonul trecut, aspectul sub care se răsfrînge umanismul la cronicarii moldoveni din secolul al XVII-lea, insistînd cu deosebire asupra lui Gr. Ureche. Deşi mai învăţat şi mai latinizat prin sintaxă, Miron Costin ni s-a părut totdeauna inferior, ca literat, lui Ureche. Portretele lui n-au sobrietatea plină a înaintaşului, iar naraţiunea istorică este împiedicată de cunoştinţele pe care le îngrămădeşte stăruitor. Orgoliul latinităţii noastre este mai mare la Costin, dar aceasta nu înseamnă o accentuare a umanismului ; poate referinţele lui la Omer, Virgiliu şi Ovidiu, pe care-i preţuieşte totuşi pentru mărturiile lor istorice, sînt o indicaţie şi spre un vag umanism estetic.

Veacul al XVIII-lea cunoaşte figura cea mai impunătoare a istoriografiei moldovene, pe Dimitrie Cantemir. Este însă acest fecund poligraf un umanist ? Faptul că a întrebuinţat, cu preferinţă, limba latină ca mijloc de expresiune nu este un argument hotărîtor.

Spiritul lui Cantemir este al unui savant medieval. Scriind într-o limbă universală pentru eruditii care încă nu părăsiseră prejudecata limbii latine, ca un blazon al mandarinatului ştiinţific, D. Cantemir practică o rudimentară filozofie teologică şi este un erudit cu multiple cunoştinţe. I-a lipsit însă simţul estetic, gustul clasicismului formal, iar unele infiltraţii bizantine îl depărtează şi mai vădit de umanism. D. Cantemir este mai curînd expresia unui spirit universal adăpat la cultura timpului său ; înclinaţia lui pentru un simbolism convenţional, ca în *Istoria ieroglifică*, roman în genul povestirilor medievale, este o probă definitivă, în domeniul imaginaţiei, de diversitatea spiritului său.

Cultura latină a lui Cantemir n-a mers înspre duhul umanist, oricît varietatea operei lui i-ar da aparent atributul unui spirit al Renaşterii. În acelaşi veac, filologii şi istoricii şcolii ardelene, educaţi la Viena şi apoi la Roma, unii din ei adevăraţi benedictini ai erudiţiei, ca Şincai, sînt mai pătrunşi de cultura latină decît Cantemir. Dar Micu, Şincai şi Maior îşi grefează umanismul pe disciplina lor teologică. Toţi trei au fost teologi, formaţi în spiritul logicist al thomismului, iar austeritatea lor etică le-a interzis orice tresărire la emoţia estetică a umanismului. Ideea purităţii noastre etnice şi lingvistice, absolutismul romanităţii pe care-l susţin are ceva din absolutul ideilor teologice. Şcoala ardeleană creează mistica latinităţii noastre, privită ca o graţie divină. Raţionalismul lor metodic, ceea ce aş numi thomismul lor, este un instrument de a scoate la lumină o mare pasiune, pasiunea sacrei noastre latinităţi. O istorie comparată a şcolii ardelene ar tre-

bui să ducă neapărat la concluzia unui teologism aplicat la filologie și istorie. N-a fost idee mai fecundă, în erori ca și în impulsii creatoare, ca ideea nobilei noastre descendente romane. Scriitori ardeleni ne-au dat un fel de mesianism, o conștiință de „popor ales", în apatia orientalismului slavo-grecesc, în care căzuserăm. Nu este oare mistica latinității adevărata liberatoare de Orient a culturii romîne, în secolul al XVIII-lea și în epoca efervescenței pașoptiste ? Din umanism, școala ardeleană ne-a deprins numai cu erudiția, poate cam pedantă, fără să fi avut însă nici cea mai elementară noțiune, a umanismului estetic. Etica latinității noastre este însă o etică individualistă, creatoare și eliberatoare, deci o etică umanistă. Prin această spiritualizare a romanității, din fibra noastră etnică erudiții ardeleni au făcut operă de umanism, chiar dacă ei înșiși au scris greoi și au gîndit teologic, în știință. Toată reacțiunea lui Russo, Maiorescu, a lui Odobescu, Alecsandri și C. Negruzzi s-a îndreptat în contra falsei științe a școlii ardelene și a curentului latinist, iar nu în contra ideii însăși de latinitate, pe care, în spiritul ei, au acceptat-o și chiar au exaltat-o chiar unii din cei mai înverșunați adversari ai învățaților ardeleni. Micu, Șincai și Maior ne-au deschis poarta spre clasicism și umanism, dacă ne-au falsificat totuși știința istorică și filologică. În acest sens spiritul școlii ardelene capătă o mare valoare istorică în evoluția culturii noastre slavizate, grecizate sau bizantinizate. Efectul directivei spre clasicismul latin se vede și din aceea că ardeleanul August Treboniu Laurian, autorul prăpăstiosului *Dicționar* scos sub auspiciile Societății Academice, pune la baza învățămîntului secundar limba latină. Dacă scopul lui era mai mult patriotic și filologic, îndrumarea dată școlii naționale nu este mai puțin o posibilitate nouă a culturii romîne, spre umanism și valoarea lui estetică.

Titu Maiorescu, adversar violent al filologilor „de pe Tîrnave“, a alcătuit el însuşi o disertaţie, în care susţine ca bază a învăţămîntului limba latină, pentru valoarea ei logică şi pentru valoarea etică şi estetică a literaturii clasice romane. Se putea această orientare, fără concursul eruditilor ardeleni, care dintr-o pasiune aberată au scos şi o disciplină spirituală esenţială oricărei culturi naţionale? Cu siguranţă că nu, iar clasicismul şi umanismul ca expresie estetică ar fi rămas o taină pentru scriitorii noştri.

Chiar între ardeleni, după faza absolutistă a latiniştilor, se iveşte un spirit care ia cunoştinţă şi de aspectul artistic al clasicismului. Este Budai-Deleanu, filolog, teolog şi jurist, care scrie poema eroi-comică *Ţiganiada,* ca o consecinţă a culturii lui clasice, în sensul estetic. Nu sîntem din apologiştii hilari ai *Ţiganiadei,* a cărei importanţă culturală este destul de mare însă, fiincă deschide calea spre literatura de imaginaţie, într-un timp de aberaţii ştiinţifice, ele însile urmări ale şcolii ardelene, şi încearcă o apropiere a spiritului nostru popular de marile modele ale clasicismului. Budai-Deleanu scrie ca un cronicar întîrziat, versifică lemnos şi rîde greoi în epopeea lui eroi-comică, dar este cea dintîi fecundare a creaţiei naţionale rudimentare cu umanismul estetic. La acest rezultat duce, în îndepărtatele ei repercusiuni, şcoala ardeleană, care este cea dintîi dintre curentele noastre culturale ce se poate mîndri de a ne fi pus la dispoziţie mijlocul de a ne cultiva la umanism şi valorile lui artistice. Iniţiere destul de tardivă, cu toate ciclurile culturii naţionale, întîrziată cîteva veacuri, faţă de cultura apuseană, din cauze istorice nefericite.

După şcoala ardeleană, paşoptiştii şi junimiştii, cu toată lupta comună dusă în contra maniilor, rătăcirilor şi falsei ştiinţe a latiniştilor — au putut să-şi completeze cultura cu fundamentele umaniste. Însuşi Alecsandri, cel *„veşnic tînăr şi ferice“*, s-a

simţit atras spre clasicismul antic, pe care-l gustă pentru poezia horaţiană în *Fîntîna Blanduziei*, şi-l evocă destul de convenţional în *Ovidiu*. Departe de noi ideea de a-l considera pe Bardul de la Mirceşti un umanist; cultura lui romantică, facilitatea scrisului său n-au nimic din disciplina interioară a clasicismului. Alecsandri a simţit, în *Fîntîna Blanduziei*, farmecul unei euritmii interioare, armonia unei sensibilităţi senine, văzînd în Horaţiu un fel de alter-ego, prin jovialitatea calmă a vieţii lui de răsfăţat al muzelor şi al femeilor.

Umanismul estetic pătrunde, în literatura noastră, prin lirica medie horaţiană, mai aproape de viaţa patriarhală naţională. Horaţiu este şi unul din primii poeţi latini traduşi în romîneşte, iar tălmăcirile lui Ollănescu-Ascanio mărturisesc gustul veacului trecut pentru anume nivel al umanismului.

Adevăratul preţuitor estetic, apropiat de viziunea plastică a clasicismului antic, este însă Odobescu. Cu *Pseudokineghetikos* erudiţia şi gustul se-mpletesc într-o armonie originală şi un anume senzualism estetic, propriu umanismului, pătrunde şi în sensibilitatea scriitorului acesta, poate prea academic pentru a fi un poet şi prea literat spre a fi un om de ştiinţă.

III

Odobescu este cel dintîi scriitor modern care posedă simţul estetic al clasicismului. Arheolog, primul nostru arheolog de valoare, critic de artă plastică, deţinînd şi aci prioritatea, în ordinea istorică, el vede în umanism concepţie artistică. Erudiţia lui greco-latină, întinsele lui cunoştinţe arheologice nu rămîn simplu material ştiinţific. Odobescu transmite documentării o vibraţie, creîndu-şi o viziune de artă, în care perfecţiunea formală şi echi-

librul interior fuzionează. După savantlîcul pedant al ardelenilor şi după un abuz de filologie, el se apropie de Antichitate ca de un peisaj uman și estetic. Însă Odobescu este în structură un spirit livresc. Senzațiile lui interioare sînt intelectualizate, iar cele externe provocate de relicve arheologice și opere de artă plastică. Etica și estetica lui umanistă se indentifică, într-un estetism armonios, frazat într-un stil cu orchestrări solemne, realizînd o specie de umanism academizat.

Veacul trecut numără două spirite de estetism academic : pe Maiorescu și pe Odobescu. Primul își intemeiază atitudinea pe un fundament metafizic, al doilea. străin de orice filozofie teoretică. exprimă un estetism născut dintr-un fel de senzualitate a inteligenței. Temperamental, nu credem să aibă nici unul o mare adîncime de sensibilitate. Maiorescu e un logician care-și controlează avîntul cu severitate impinsă pînă la răceală, Odobescu este un artist care întrupează ceea ce se numeşte un „suflet frumos". Umanismul lui este deci aristocratism al simțirii, nu mai puțin distant decît cel maiorescian. Recitiți oricare din descrierile lui de tablouri sau statui. din *Pseudokineghetikos,* și veți vedea că Odobescu nu transcende obiectul printr-o senzație de viață directă ori printr-o vibrantă tensiune sentimentală. Cînd am afirmat că umanismul lui contine o etică și o estetică, n-am înțeles mai mult de ceea ce în limitele sensibilității lui senzuale poate retrăi. Odobescu nu și-a creat valori noi din umanism, din conjugarea unui suflet de poet cu o cultură și o viziune de viață. O subtilă împletire de livresc și senzual, de vigoare și rafinat, de reținut și nostalgic — iată la ce se reduce umanismul lui artistic. Toate nuanțele clasicismului lui Odobescu lunecă însă pe o suprafață prea netedă, ca să atingă un grad mai apreciabil de adîncime. Limite ale unui spirit esențial livresc, neagitat de o viziune frenetică pe care s-o toarne în tiparele clasicismului, umanismul

lui este al unui conservator de muzeu, învățat și de gust, dar izolat în spațiul strîmt al unei clădiri și în atmosfera calmă de cabinet. Cu ajutorul operelor de artă plastică, Odobescu își clasează și degustă senzațiile estetice, fără a le scoate în lumina solară.

În evoluția a ceea ce am numit umanism erudit și estetic, în cultura romînă, el reprezintă gradul maxim de topire al celor două extreme, într-o armonioasă atitudine estetică.

Pentru proza noastră artistică, *Pseudokineghetikos* înseamnă un moment esențial al umanismului, sub forma pe care am văzut-o, dar mai înseamnă și cel dintîi eseu din literatura națională. Caracterul de „mozaic" al cărții, cum bine l-a denumit Eminescu, într-o recenzie a lui, lipsa aparentă de subiect, de plan și unitate, compoziția ei asociativă, varietatea materialului și a tonului, care trece de la solemnitate academică la familiaritate, de la erudiția gravă la anecdotă și calambur, de la livresc la folclorul viu, de la antichitatea greco-latină la Evul Mediu și la spiritul modern, cu ușurință, cu informație, egală, într-un eclectism care are drept axă frumosul — fac din *Pseudokineghetikos* singurul exemplu de eseu din toată literatura romînă a secolului al XIX-lea. Modernitatea lui Odobescu aci trebuie căutată, în anticiparea unei forme literare care-și va găsi o strălucită expresie în veacul nostru. Dacă erudiția lui artistică astăzi pare un loc comun de informație, dacă noutățile de acum șaizeci de ani cînd a apărut volumul, nu mai prezintă interesul de atunci, iar critica de artă a evoluat enorm, în pas cu noile școli și estetici, *Pseudokineghetikos* rămîne încă un eseu de o factură originală, icoana unui „*belle âme*" și expresia unui artist armonios.

*

Maiorescu, cel dintîi critic al lui Eminescu, afirmase în treacăt serioasa cultură estetică umanistă a poetului. Eminescologii actuali, care urmăresc izvoarele filozofice și artistice ale marelui liric, n-au neglijat nici pe cele ale clasicismului, care au fuzionat în poezia lui. Cei mai mulți s-au mulțumit să enumere motivele mitologice și elementele decorative ale umanismului pe care romanticul Eminescu le-a topit în viziunile lui afective. Cîțiva au analizat mai de aproape conceptele filozofice, din cultura antică, transformate în material emoțional, în poemele lui filozofice.

Poate nu s-a insistat îndeajuns asupra valorilor sufletești eminesciene, mai ales asupra acelora transmise și sublimate din clasicism. Este suficient să reamintim mitul *Luceafărului*, devenit prada tuturor exegezelor, ca să înțelegem sensul umanismului eminescian. După cum Goethe și-a individualizat cîteva mituri umaniste, grefîndu-și pe simțirea lui modernă valorile clasice, tot așa Eminescu și-a asimilat cîteva valori de sensibilitate antică, dîndu-le un corp artistic. Ar fi de scris un studiu prețios despre umanismul lui Eminescu, fiindcă puterea lui de transfigurare lirică nu-și datorește substanța exclusiv romantismului, ci s-a adresat și la unele mituri clasice. Eminescu este unicul din literatura noastră modernă despre care se poate spune că a creat, dacă nu certe valori neoumaniste, în tot cazul a atins cîteva puncte, în care modernismul lui liric se înalță la umanism. Problema este prea specială și subtilă, spre a fi lămurită în cadrul acestor sumare indicații, care urmăresc evoluția unui concept literar, fără pretenția unei interpretări în adîncime a valorilor umaniste din cultura romînă. Afirmația noastră de curînd făcută, relativ la complexitatea geniului eminescian, pentru a cărui înțelegere deplină cerem cu aproximație încă un deceniu de perspectivă, ni se pare și mai întemeiată acum, cînd un nou capitol de interpretare se deschide, în această latură atît

de obscură. Numai cînd critica estetică se va alia cu una filozofică, într-o intuiţie adîncă a operei eminesciene, vom avea un comentariu demn de valoarea acestui excepţional creator. Toţi teoreticienii solemni şi pur abstracţi ai aşa-numitei critice metafizice, plutind în domeniul inofensiv al principiilor, nu-şi vor găsi legitimarea pînă cînd nu vor încerca să creeze o interpretare a unui scriitor naţional, pe baza orientării pe care o doresc criticii noastre. Eminescu oferă cîmpul cel mai întins pentru speculaţiile criticii metafizice. Cel mai mare creator de valori sufleteşti, din scrisul romînesc, poate justifica o critică filozofică, astăzi numai dorită cu frenezie sau cu timiditate schiţată. Maturitatea creaţiei critice vine însă atît de tîrziu, în evoluţia unei culturi, încît mai putem aştepta fără îngrijorare acest miracol, într-o literatură modernă care abia numără veacul.

*

În timpul „Junimii", clasicismul şi-a păstrat virtuţile lui estetice ; paşoptiştii, romantici şi luptători politici, aproape n-au avut noţiunea umanismului. Cel din urmă junimist, care a mai avut cultul clasicismului, ca valoare estetică, este Duiliu Zamfirescu. Unele poezii, din faza maturităţii lui, în care vine-n contact cu Italia şi umanismul, oarecare ecouri din romanul *Lydda* sau admirabilele scrisori publicate de d. Torouţiu, în vasta colecţie din corespondenţa „Junimii", în curs de tipărire, îl situează pe Duiliu Zamfirescu printre esteţii umanişti, atît de rari în scrisul contemporan. Nu uităm nici foiletoanele critice ale d-lui E. Lovinescu, desfăşurate în senine dialoguri platonice, agrementate cu reminiscenţe de mitologie clasică, mărturisind însă mai mult o manieră artistică şi un elegant alexandrinism. Pe linia aceasta a alexandrinismului, disert, mitologic şi graţios, reţinem mai toată publicistica d-lui Per-

pessicius, al cărui cult, pentru clasicism, nutrit cu solide lecturi moderne, este un blazon de distincție între contemporani.

La capătul trecerii în revistă a cîtorva scriitori naționali, care au cultivat clasicismul, fie în latura lui erudită, fie în cea estetică, ne este ușor să tragem cele mai clare concluzii, în privința umanismului în cultura națională. Pornind de la cronicari, care au învățat de la istoricii latini procedeele retorice ale genului, trecînd prin savanții filologi și istorici ai școlii ardelene, oprindu-ne la cîțiva contemporani — am epuizat aproape tabloul reprezentanților umanismului, în literatura noastră. Modernismul postbelic a pierdut orice contact cu valorile estetice umaniste, iar cultura romînă, cu toată pretenția fudulă a școlii de a fi fost organizată pe fundamentul clasicismului greco-roman, n-a creat decît obscuri profesori universitari sau de liceu, dovedind că pentru noi clasicismul este exclusiv „pîinea profesorilor". Umanismul este, așadar, la noi o valoare spirituală numai întîmplător, în genere fiind o biată îndrumare profesională, pentru cîțiva profesori care scriu manuale didactice, tipăresc ediții școlare ale clasicilor, uneori și traduceri din latină și greacă, cînd nu au și iluzia de a fi savanți, colaborînd la cîte o revistă pe care n-o citește nimeni. Absența aproape a spiritului umanist din cultura romînă este simptomul cel mai vădit al decadenței și trivialului utilitarism al învățămîntului național. Încolo, se declină și se conjugă aproximativ grecește și latinește, în cuprinsul Romîniei Mari.

Vremea, iulie-august, 1934

UMANISMUL LUI GRIGORE URECHE

În cronica literară din *Adevărul* de la 8 septembrie cor., d. Şerban Cioculescu ne face cinstea să se ocupe, în jumătate din foiletonul său, de primul nostru articol din seria *Umanism erudit şi estetic*, apărut în *Vremea*, din 23 august 1934.

Gelos de autoritatea noastră critică, pe care ne-o acordă exclusiv pentru literatura actuală, d. Cioculescu ne interzice să ne ocupăm şi de *„monumentele trecutului"*. În aprecierea lui Ureche, în raport cu umanismul polon, afirmasem că unele din portretele cronicarului moldovean mărturisesc irecuzabila influenţă a istoricilor latini, între alţii Titu Liviu şi Tacit. D. Cioculescu socoteşte că am făcut *„un salt mortal"* prin aceste afirmaţii, pe care le consideră gratuite. Observaţiile sale duc la alarmanta concluzie, pentru noi :

„Cazul Ureche se transformă într-un caz Pompiliu Constantinescu, care neinformat, ca toţi neinformaţii cade în capcana «descoperirilor fanteziste»."

Să vedem, mai întîi, pe ce se bazează d. Cioculescu, spre a ne stigmatiza cu ruşinoasa noastră ignoranţă? Confratele nostru a descoperit, pentru circumstanţă, eruditul studiu al d-lui P.P. Panaitescu despre

influența polonă în opere și personalitatea cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin.

La descoperirea cărții d-lui Panaitescu l-a dus, cum singur mărturisește, o *„mișcare dubitativă"*, pe care, spune d-sa, *„am deprins-o din învățătura lui Descartes"*.

Studiul d-lui Panaitescu a modificat un însemnat capitol din istoria literaturii noastre vechi, privitor la izvoarele externe ale cronicarului Ureche. D. Panaitescu a dovedit că cele mai multe știri privitoare la Moldova le-a luat Ureche din *Chronica Polska* a lui Ioachim Bielski. D. Iorga, în *Istoria literaturii romînești*, în noua ediție din 1925, a adoptat concluziile irefutabile ale d-lui Panaitescu, iar d. Sextil Pușcariu, în a doua ediție din *Istoria literaturii romîne (Epoca veche)*, 1930, mărturisește :

„Capitolul nostru despre Gr. Ureche se întemeiază în cea mai mare parte pe eminentul studiu de P. P. Panaitescu, influența polonă..." (pag. 233).

Cel puțin din acești doi istorici literari trebuie să fi cunoscut și noi studiul d-lui P.P. Panaitescu, la care d. Cioculescu a ajuns abia după metoda dubiului cartezian.

Dar nu despre aceasta este vorba, în esență. Cercetarea d-lui P. P. Panaitescu este exclusiv o identificare de izvoare istorice din cronicarii poloni. Nu era doar să-și caute Ureche informații despre Moldova în istoricii latini ; la ce ne putea deci servi un studiu care nu privește problema pusă de noi ? Am privit umanismul lui Ureche din punctul de vedere strict formal, sau, cum spuneam în articolul blamat de d. Cioculescu :

„Ureche a cunoscut subtilitățile retoricii latine și le-a folosit cu inteligență artistică."

Pe ce ne-am bazat să facem o afirmație atît de categorică, spre a uimi pe d. Cioculescu, iată secretul pe care îl divulgăm acum confratelui de la *Adevărul*.

Cît timp s-a sprijinit pe citate scoase din studiul d-lui P.P. Panaitescu, d. Şerban Cioculescu s-a simţit forte să ne informeze despre influenţa lui Bielski exercitată asupra lui Ureche, pe care o cunoaştem. Cînd n-a mai citat din d. Panaitescu, pe propria sa informaţie ne avertizează :

„Cît despre Tit-Liviu şi Tacit, se pare că nu prea intrau în programa colegiului din Lemberg."

Aci însă metoda dubiului cartezian nu mai este eficace. Oferim, de data aceasta, d-lui Cioculescu informaţii precise asupra unor lucruri ce nu se găsesc în d. Panaitescu, spre a-l lămuri ce clasici latini se studiau în colegiile iezuite, după un program valabil pentru toate şcolile întreţinute de acest ordin :

„Ad cognitionem linguae, quae in proprietate maxime et copia consistit, în quotidianis praelectionibus explicetur ex Oratoribus unus Cicero iis fere libris, qui philosophiam de moribus continent ; ex historicis Caesar, Sallustrius, Livius, Curtius, *et ii qui sunt similes ;* (sublinierea e a noastră) ; *ex Poetis praecipue Virgilius, exceptis Eclogis, et quarto Aeneidos ; praeterea Odae Horatii selectae, item Elegiae, Epigrammata, et alia Poëmata illustrium Poëtarum antiquorum, modo sint ab omni obscoenitate expurgati. Eruditio modice usurpetur, ut ingenium excitet interdum ac recreet, non ut linguae observatione impediat." (Ratio atque institutio studiorum societatis jesu, MDCXXXV; Regulae Professoris Humanitatis, pag. 128—129.)* [1]

---

[1] Pentru cunoaşterea limbii, care constă în primul rînd în proprietatea şi bogăţia vocabularului, se vor face, în lecţii zilnice, interpretări numai din Cicero, dintre oratori, şi mai ales din acele cărţi care conţin filozofia morală ; dintre istorici, Caesar, Sallustius, Livius, Curtius, şi cei care sînt asemănători cu aceştia ; dintre poeţi, mai cu seamă Virgiliu, exceptînd Eclogele (=Bucolicele) şi cartea a patra a Eneidei ; în afară de aceasta, ode alese ale lui Horatius, de

În cartea d-lui Panaitescu nu ni se specifică autorii folosiți în școlile iezuite, ci ni se dau numai sumare indicații despre gradele de studii din aceste colegii. D. Cioculescu, fără să se informeze din altă parte, pune la-ndoială, în mod gratuit, faptul că istoricii romani *„nu prea intrau în programa colegiului din Lemberg"*.

E rîndul nostru să ne mirăm că eruditul nostru confrate poate face unele afirmații *„ca toți neinformații"*. E drept că Tacit nu este pomenit printre istoricii latini ce se citeau în școlile iezuite, dar în expresia *„et ii qui sunt similes"* se poate fără imprudență deduce că intra și autorul *Analelor*.

*

Spunea că însuși d. N. Iorga, în monumentala sa *Istorie a literaturii romînești* a adoptat concluziile d-lui P.P. Panaitescu asupra izvoarelor istorice externe ale lui Ureche, aflate în cronicarul polon Ioachim Bielski. Totuși d. Iorga are intuiția personalității de scriitor a lui Ureche, pe care nu-l consideră un imitator al lui Bielski, cum reiese din studiul d-lui P.P. Panaitescu, ce socotește pe cronicarul moldovean tributar, chiar în portretistică, informatorului său polon.

D. Iorga găsește *„caracterizările domnilor mari, partea cea mai originală a cronicii"* (pag. 286) și nu se sfiește să afirme *„erudiția sa și a lui Ureche, de umanist"* (pag. 286).

D. Panaitescu, pe care l-a urmat și d. Cioculescu, crede că celebrul portret al lui Ștefan cel Mare, din

---

asemenea elegii, epigrame și alte poeme ale poeților antici celebri, numai să fie curățați de orice obscenitate. Erudiția să se folosească cu măsură, ca să stimuleze și să recreeze spiritul, nu ca să împiedice învățarea limbii. *(Programul studiilor tovărășiei lui Isus* (=Jezuiților), MDCXXXV. *Regulele profesorului de discipline umaniste.)*

cronica lui Ureche, este imitat după acela al lui Vladislav Jagello, din cronica lui Bielski.

Mai întîi confruntarea lor nu ne poate convinge. D. Panaitescu reproduce portretul lui Jagello, în studiul său (pag.26), de unde îl reproducem și noi :

„trupul său l-au dus la Cracovia, unde l-au îngropat cu jalea tuturor în catedrală de partea dreaptă. Era un om de statură mijlocie, fața strîmtă și lungă, capul de asemenea lung și chel, urechile mari, gîtul lung, glasul clar, vorbea repede, ochii negri, mici și neliniștiți. Răbda toate oboselile ; cu frigul, foamea și căldura se obișnuise la vînătoare. Nu purta blănuri nici alte haine costisitoare, numai o piele de oaie iarna ; la lupte nu se grăbea și le purta mai mult prin alții decît prin sine însuși și totuși a fost norocos... A fost generos și darnic, la baie se scălda la a treia zi ; nu bea bucuros nici bere, nici vin, ci numai apă ; stătea treaz multă vreme noaptea și de aceea dormea mult și nu venea devreme la biserică, încît trebuiau să-l aștepte multă vreme cu slujba ; pe cei săraci nu-i disprețuia, ci însuși asculta plîngerile lor, numai la pedeapsă era leneș... Nu-i plăceau averile, ce avea împărțea cavalerilor, pentru care avea mare dragoste. Nu se îngrijea prea mult de clădirea și refacerea orașelor, așa că multe din ele pe care le clădise Casimir cel Mare sub dînsul s-au dărîmat.“

*

Iată acum și potretul lui Ștefan cel Mare, al lui Ureche :

„Era acest Ștefan-Vodă om nu mare la stat, mînios și de grabă vărsa sînge nevinovat ; de multe ori la ospețe omora fără județ. Iară întreg la minte, nelenevos, și lucrul său știa să-l acopere ; și unde nu cugetai acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter ; unde era nevoie, însuși se vîra, ca văzîndu-l ai săi să nu se îndărăpteze. Și pentru aceea, rar războı de nu biruia. Așișderea și unde-l biruiau alții, nu

pierdea nădejdea ; că știindu-se căzut jos se ridica deasupra biruitorilor."

Deosebirea este izbitoare, ca tehnică. Portretul lui Vladislav Jagello de Bielski este enumerativ, încărcat de amănunte, unele foarte naive și minuțios ca o fotografie.

D. Panaitescu socotește *„că Ureche nu are portrete așa de amănunțite, nici așa de vii și caracteristice"* — chestie de pur gust, evident, dar și un argument implicit că Ureche nu este imitatorul lui Bielski. De altfel, cîteva rînduri mai departe, tot d. Panaitescu afirmă : *„E de observat că portretele din cronica noastră sînt compoziții independente și nu imitații servile ale modelelor polone"*. Atunci, care afirmație mai e valabilă : aceea că Ureche imită pe Bielski, în tehnica portretului, sau că portretele lui Ureche *„sînt compoziții independente"*?

Nu numai logica este deficientă, dar și confruntarea celor două portrete infirmă, aci cel puțin, influența tehnicei lui Bielski asupra lui Ureche.

Caracterizarea lui Ștefan cel Mare este, în portretul lui Ureche, esențială în fond și lapidară în expresie. Nu numai că nu este imitat după Bielski, dar este superior ca stil portretul cronicarului nostru în comparație cu al celui polon.

Intuiția formei lui Ureche, dobîndită în școlile umaniste ale iezuiților din Polonia, o are atît de viu d. Iorga, din a cărui *Istorie a literaturii romînești* cităm aceste rînduri elocvente :

„Forma (lui Ureche) *însă merită și ea o deosebită atenție. E turnată cu siguranță și precizie. Sînt fraze bătute ca o medalie. Armonia graiului lovește de la cele dintîi rînduri. Se vede spiritul format la buna școală latină a Poloniei"* (pag. 300).

*

Din citatul reprodus, pentru informarea d-lui Cioculescu, în privința scriitorilor latini studiați în colegiile iezuite reiese clar și caracterul formal al învățămîntului umanist predat în aceste școli :

„Eruditio modice usurpetur, ut ingenium excitet interdum ac recreet, non ut linguae observationem impediat.“

Nu este deci de mirare ca Ureche, elev al iezuiților, la Lemberg, să-și fi asimilat *„subtilitățile retoricei latine“*, cum afirmam în articolul *Umanism erudit și estetic*, publicat în *Vremea.*

Accentuăm afirmația că umanismul lui Ureche este *„o asimilare de procedee estetice, de canoane retorice“.*

D. Șerban Cioculescu crede că este vorba de umanism numai la acei scriitori care utilizează erudiția greco-latină sau la cei care-și împodobesc stilul cu recuzita mitologiei respective. Dar umanism, în sens estetic, înseamnă o educație formalistă, în sensul practicii unei tehnici a expresiei, după modelul literaților antici. În acest înțeles și Ureche este umanist, nu numai eruditul Miron Costin, la care citațiile din clasici ies în primul rînd în evidență.

Și acum, să exemplificăm, justificînd-o, afirmația noastră că tehnica portretului lui Ștefan cel Mare, din cronica lui Ureche, se aseamănă cu tehnica portretului lui Hanibal, din *Ab urbe condita*[1], de Titu Liviu.

Iată portretul lui Hanibal :

„Plurimum audaciae ad pericula capessenda, plurimum consilii inter ipsa pericula erat. Nullo labore aut corpus fatigari aut animus vinci poterat. Caloris ac frigoris patientia par ; cibi potionisque desiderio naturali, non voluptate, modus finitus ; vigiliarum somnique nec die nec nocte discriminata tempora,

[1] De la întemeierea Romei.

id quod gerendis rebus superesset quieti datum ; ea neque molli strato neque silentio accersita : multi saepe militari sagulo opertum humi jacentem inter custodias stationesque militum conspexerunt. Vestitus nihil inter aequales excellens ; arma atque equi conspiciebantur. Equitum peditumque idem longe primus erat ; princeps in proelium ibat, ultimus conserto proelio excedebat.

Has tantas viri virtutes ingentia vitia aequabant : inhumana crudelitas, perfidia plus quam Punica, nihil veri, nihil sancti, nullus Deum metus, nullum jus jurandum, nulla religio." [1]

(Liber XXI,IV, 5-10, pag. 5-6 ed. Hachette.)

Comparînd portretul lui Hannibal cu portretul lui Ştefan cel Mare, reprodus mai sus, asemănările tehnice sînt mult mai evidente decît între portretul lui Vladislav Jagello al lui Bielski şi cel al domnului moldovean, al lui Ureche.

Mai întîi, amîndouă sînt portrete, sinteze artistice, şi nu fotografii ; apoi atît T. Liviu cît şi Ureche îmbină calităţile şi defectele în aceeaşi caracterizare.

---

[1] Era de îndrăzneala cea mai mare în înfruntarea primejdiilor, în mijlocul lor, de cea mai mare chibzuinţă. Nici trupul nu putea fi obosit nici sufletul învins de vreun efort. Răbdarea la căldură şi la frig îi era egală ; la mîncare şi la băutură avea măsură, limitată de o dorinţă firească, nu de plăcere ; timpul nu-i era împărţit nici ziua, nici noaptea, în ore destinate veghierii şi somnului, ceea ce rămînea din îndeplinirea treburilor era dat odihnei ; aceasta era obţinută nu cu ajutorul unui aşternut moale sau al liniştei : mulţi l-au văzut adesea culcat pe pămînt, acoperit cu o pătură militară printre sentinele şi posturile soldaţilor. Îmbrăcămintea nu se deosebea prin nimic de a egalilor săi ; armele şi caii se distingeau. Era pe departe cel dintîi şi dintre călăreţi şi dintre pedestraşi ; în luptă mergea cel dintîi, pleca ultimul dintr-o bătălie angajată.

Aceste calităţi atît de mari ale bărbatului erau egalate de defecte uriaşe : o cruzime neomenească, o perfidie mai mult decît punică, nimic adevărat, nimic sfînt, nici o teamă de zei, nici un jurămînt, nici o credinţă religioasă.

De asemeni sobrietatea lapidară a expresiei este evidentă în ambele.

Putem cobori şi la amănunte, dintre care unele extrem de caracteristice.

T. Liviu spune despre Hannibal : *„princeps in proelium ibat“* Ureche spune despre Ştefan : *„unde era nevoie, însuşi se vîra“*. Nu mai vorbim de fraza scurtă, lapidară, pare că ar fi calchiată după stilul latin.

De relevat această elipsă a verbului : *„La lucruri de războaie meşter“*, zice Ureche despre Ştefan, iar tot eliptic se exprimă T. Liviu despre Hannibal : *„Caloris ac frigoris patientia par“*.

Mai poate fi îndoială că tehnica portretistică a lui Ureche este aceea a lui Titu Liviu şi nu aceea a lui Bielski ? Nu zicem că ar fi chiar o imitaţie după istoricul latin, dar acest portret este alcătuit după canoanele retorice ale celui mai autentic procedeu clasic.

Credem deci că Ureche a învăţat arta portretului de la istoricii latini ce se predau în colegiul iezuit din Lemberg, unde exerciţiile retorice erau în mare cinste, şi nu de la Bielski.

Deocamdată atît, în aşteptarea răspunsului d-lui Şerban Cioculescu, agitat de vane *„mişcări dubitative“*, poate carteziene, dar sigur neinformate.

Vremea, septembrie, 1934.

TUDOR ARGHEZI

Icoane de lemn ; Poarta neagră ; Flori de mucigai ; Cartea cu jucării

Cu toată lenta dobîndire a prestigiului de poet, d. Arghezi a cunoscut și un triumf de popularitate, răsunător și de timpuriu, prin verva pamfletelor sale. Era și firesc : polemica invită mulțimea la un spectacol de forțe adverse, oferă capitulări neașteptate și prăbușiri de socluri venerabile, în savoarea acră a unui lirism de directă contagiune. Pamfletul arghezian a fost, de la început, o categorică îmbinare de inventivitate scatologică și lubrifiantă, în purpura unei expresii de o maturitate artistică fără căutări și asociații. Dacă drojdia fetidă a cruciadelor sale verbale și-a trezit actualitatea, artistul și-a păstrat tot farmecul ineditului. Pe această latură, proza argheziană deschide un nou capitol în scrisul contemporan, păstrîndu-și un inalienabil caracter de noutate. Imagine și dispoziție intensă, asociații de expresie, vervă suavă sau trivială, concentrare și minuție de gust — sînt calități care aduc o nouă înfățișare, în proza noastră artistică.

Genul însuși are o etapă luminoasă, înainte de creația argheziană, deși ea singură a atins culmile lui dominatoare. Marele inițiator al prozei artistice romînești rămîne Mihail Eminescu : *Sărmanul Dionis,*

Cezara și *Făt-Frumos din lacrimă* nu sînt cu nimic inferioare creației verbale ale aceluiași genial poet. Lumi diafane, feerii paradiziace scînteiază în proza lui artistică, de un profund simț al transcenderii. Eminescu sugerează muzicale și plastice peisaje ideale, într-o dispoziție de spirit specifică romantismului său, de obîrșie germană. Visul și realitatea își topesc contururile, în legănări de basm și forme de mit, în puținele dar neprețuitele lui pagini de proză. La o stare proprie de sensibilitate, Eminescu a creat și o formă nouă de expresie. Am amintit pe acest mare precursor, numai ca pe un „dătător de legi și datini", căci spiritul prozei argheziene e total deosebit.

Romantismul eminescian e o transfigurare a realului ; viziunea sărmanului Dionis a fost o continuă evadare în regiuni poetice, create de el însuși. A avut singur intuiția artei sale și a formulat-o în partea a doua din *Epigonii*, ca o confesie de credință literară a generației poetice pe care el o începe :

Ce e poezia ? Inger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,
Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea.

Scriind despre *Cuvinte potrivite*, l-am privit pe d. Arghezi ca pe un „ultim mare romantic" ; nu renunțăm la formula noastră ; voim numai s-o precizăm. Starea de suflet argheziană se înglobează în acel „romantism secund", inaugurat de Baudelaire, prin care s-a filtrat toată sensibilitatea dramatică a *Cuvintelor potrivite*, ca și a prozei sale artistice. Tot ce scrie d. Arghezi ține de legile poeziei.

Lumea sa artistică este plămădită din suav și trivial, din ură și beatitudine de heruvim. După cum păcatul poartă în sine posibilitatea redempțiunii, tot așa trivialitatea este condiția necesară a poeticei argheziene ; ea cunoaște, deopotrivă, voluptatea smîrcurilor și armoniile astrale. O depresiune cheamă

altitudinea, o înălțare solicită prăbușirea. Arta poetică din *Testament :*

> Din mucegaiuri, bube și noroi
> Iscat-am frumuseți și prețuri noi.

a prezidat întreg scrisul acestui virtuoz.

Primul volum, *Icoane de lemn,* din vasta activitate în proză a d-lui Tudor Arghezi, deschide perspectivele unei încercări de delimitare nu numai a mijloacelor sale artistice, dar mai ales a marginilor în care spiritul său se manifestă. Este de remarcat, din primul loc, că aceste „amintiri ale ierodiaconului Iosif", aduc imagina dublă a ziaristului și a artistului. *Icoane de lemn* sînt cel mai vehement pamflet asupra vieții monahale și o diatribă în contra ortodoxismului. Prin momentul istoric în care volumul apare, actualitatea lui e mai vie ca oricînd. Sînt încă proaspete în mintea noastră ecourile polemice în jurul misticismului și ortodoxismului național.
Problema dezbătută avea cel puțin două aspecte : al existenței unui fior mistic, în cadrul ortodoxismului, și al vitalității de organizare a vieții noastre eclesiastice. Credincioși preocupărilor de directivă strict literară, în măsura în care am luat parte la aceste polemici, am căutat să arătăm forma de pur culturalism a misticismului ortodox. I-am contestat simțul de a transcende, prin sensibilitate, un corp de doctrină petrificată în canoane și am negat valoarea de cunoaștere pe care și-o asumă metoda mistică. Discuția a rămas însă în faza de preliminarii, căci teoreticienii ortodoxismului s-au blocat în dosul unui elocvent zid de mistică reculegere. Prin formația sa eclesiastică, prin experiența dobîndită în sînul organizației ortodoxe, d. Arghezi a deplasat polemica mai mult pe terenul practic. Într-o serie de atacuri publicate în *Bilete de papagal,* d-sa a dezvăluit triviala lipsă de conformism, între spiritul și

organizarea eclesiastică ; n-am putea spune însă că a luat şi o atitudine ostilă misticismului. Din contră, s-a suit pe scări de evlavie biblică pînă la tronul de nori al dumnezeirii, trimiţînd fulgere de anateme în contra conducerii lumeşti a bisericii.

Faptul de a fi biciuit persoane şi instituţii nu l-a clasat pe d. Arghezi printre vrăjmaşii misticismului ; a afirmat necesitatea credinţei, peste capetele vinovate ale servitorilor ei temporari. Misticismul său e deci dincolo de pravili, de persoane şi de autorităţi : e un act de individuală comunicare cu misterul, întrezărit în mersul aştrilor şi elementele naturii, în neliniştile personale şi spaima de neprevăzut. E mai mult o necesitate a divinului, decît certitudinea lui, căutată în prezenţe palpabile sau tulburări interioare. Mistica din *Psalmi* şi din *Duhovnicească*, atestînd o nostalgie chinuitoare după credinţă, străbate şi *Icoanele de lemn*, această carte anticlericală prin esenţă. Satira se exercită numai asupra persoanelor, de multe ori sub trivialul aspect de tablouri de pe natură. Acestea sînt caracteristice mai ales pentru categoria scatologică şi lubrifiantă a imaginaţiei argheziene : spiritul lui, de căutător al marelui mister, plînge printre rînduri sau apare mutilat de gestul indecent al realităţii.

În categoria scatologică şi lubrifiantă a imaginaţiei argheziene, senzaţia odoratului fetid şi nevroza erotică sînt sugerate cu o mare virtuozitate artistică. E drept că satira deviază astfel de la revulsia de conştiinţă morală, lunecînd la procedeul rafinat al fotografiei artistice. Trivialitatea devine însăşi substanţa de artă ; materialul abject ia forme decorative ; scriitorul e asemenea unui pictor, care supus unui regim claustral, în lipsă de acuarele, zugrăveşte tablouri cu pasta imundă a fecalelor. Închipuirea d-lui Arghezi e înzestrată cu voluptatea maculării. Scatologicul apare ca o formă de percepţie artistică ; din mijloc se transformă în scop. Categoria aceasta de pamflet n-o găsim în

Scrisorile și nici în articolele politice ale lui Eminescu, a căror vehemență nu este de o temperatură mai scăzută decît violența argheziană. Bucăți ca *Fratele Manole*, *Tibia ruptă*, *Nisipul* și *Vecinii* sînt caracteristice pentru violența imaginației d-lui Arghezi ; în ele, expresia trivială cedează însăși percepției triviale.

În unitatea de ton, de atmosferă și subiecte, sînt și cîteva bucăți de un timbru de excepțional inedit și relief, pe proporții de medalion ; *Regele Carol*, *Anafura regală* și *Prințesa Maria*, sînt trei efigii, a trei temperamente regale, realizate cu o rară economie în sinteză.

Iar *Curcanul*, prin plastica și definitivul liniei, dă un puternic efect de „acvaforte".

Volumul *Icoane de lemn* e un preludiu al prozei artistice argheziene ; fragmentat, cu toată atmosfera lui comună, el este coridorul ce duce la marile sale elevații de artă.

*

Criticul e un neostenit călător spiritual angajat pe drumuri inegale ; în căutarea frumosului, el străbate adesea largi bărăgane, întîlnește piscuri udate de lumini inedite, se împotmolește în mlaștini ursuze, somnolează între pagini, ca între maluri prelungi și sterpe, rareori poposește mai mult într-un univers cu totul nou și brusc descoperit.

În călătoria noastră ideală, nu prea des am acumulat bucurii mai adînci și mai variate ca cele provocate de peisajul sufletesc și artistic din *Poarta neagră*. Amintirile din închisoare ale d-lui Arghezi ne-au ținut într-o nesovăită încordare, ne-au săgetat cu uimire admirativă, prin felurimea mijloacelor de evocare și a aspectelor vizitate. Poetul sfîșiat de neliniștea înaltă a *Cuvintelor potrivite*, pusnicul scîrbit al *Icoanelor de lemn*, individualistul care și-a filtrat veninul ucigător în pamflete

— și-au dat întîlnire aci, asociindu-și forțele în osteneala și în victoria celui mai mare îmblînzitor al verbului romînesc ; d. Arghezi ne evocă imaginea unui genial dresor, cînd amabil, cînd încruntat, care vrăjește fiara rebelă a gîndului și a expresiei în excepționale incantații.

O supremă conștiință artistică luptă cu sine însăși și cu materia perfidă, se întrece și modelează după legi intime covîrșitoare ; cu egală stăpînire, se coboară în abisuri sufletești, cu putregaiuri și miasme, urcă singuratec și arzător spre creste de lumină, aproape de stele, de îngeri și de Dumnezeu. Într-o ascensiune astăzi definitivată în prima linie a contemporaneității, d. Arghezi este un temut latifundiar al scrisului, în cuprinsul unei colonii împestrițată cu parcele modeste, spațiată de ogoare sterpe, plină de culturi de varză literară, înviorată de grădini gingașe dar minore, tăiată de irigații cumpănit construite și punctată cu mușuroaie de îngrășăminte nedeplin subtilizate în chimia rodnică a pămîntului.

Farmecele scrisului arghezian constau în opoziția armonioasă a unui ținut însuflețit de o viață cu ciudate împerecheri ; lîngă floarea otrăvitoare de mătrăgună se-nalță lujerul aristocrat al crinului, mireasma subtilă a parfumului se-mbină cu duhoarea putrefacțiilor, monștrii de proporții mitologice se plimbă lîngă roiuri de fluturi și printre năvala libelulelor diafane. Creația sa tîrăște pe talazuri de închipuire legendara arcă a lui Noe în care, ca într-un muzeu viu, a încărcat șerpi veninoși și rîndunele ciripitoare, bestii cu ochi de smalț și copii cu zîmbete și bucle de argint, fragilități grațioase și vicii purulente. Dualismul acesta e încheiat solid, ca-ntr-o coloană de aur și moloz ; el îi configurează o sensibilitate artistică de înalte note romantice și de individualism. D. Arghezi are o intuiție de extreme alternative a vieții ; spiritul său monacal suie spre luminișuri paradiziace și se afundă

în întunecimi de iad ; între aceste două zone stă neantul, colcăie prostia și vegetează mediocritatea ; nu există o secție de purgatoriu intermediar în fantezia acestui creştin răsăritean, schimnic cu vehemențe de profet, singuratec surprins în extazuri argintii, orbit la răstimpuri de strălucirea întrezărită sau numai dorită pătimaș a divinității, cînd nu se transformă în arhanghel negru, cu bici de foc, în mijlocul unei turme schimonosite, prin răutate, libidine și suficiență.

Surprindem în compoziția aparent destrămată a *Porții negre* un ascuns mozaic, închegat din negru vîscos, din trandafiriu mîngîietor, din azur calm și din roșu însîngerat ; d. Arghezi a urmărit construcția unui labirint, ca într-o *Divina Comedia* adaptată la evul modern. Deși vremea noastră nu mai crede în existența obiectivă a raiului și a infernului, d-sa crede însă în conceptele opoziției morale creștine. Cercurile iadului și raiului arghezian, fără să aibă fundament de transcendență teologică, s-au laicizat ca arhitectură și esență, fiindcă ele ființează în lumea simțurilor și în fenomenalitatea lor strictă. De aceea, teologia s-a convertit în viziune pur estetică.

În această adaptare modernă a dualismului creștin d. Arghezi se întîlnește cu ardoarea catolicului Baudelaire, care a văzut în viciu și extaz două mari postulate lirice. Ca și poetul francez, d. Arghezi e un creştin purificat de pasiunea artei, înlocuitoare mistică a religiei. Infernul și paradisul au coborît pe pămînt și s-au umanizat. În originile lui îndepărtate, ierodiaconul Iosif își sugrumase sufletul în litera moartă a pravilei, își umilise trufia satanică într-o asceză dureroasă și nefirească ; dar individualismul lui romantic înăbușit și orgoliul său creator nesatisfăcut de insuficienta și amăgitoarea confruntare cu cărțile sfinte l-au izgonit din contemplația pasivă a chiliei incediate din temeliile unei

mari pasiuni lumeşti. Astfel, şi-a azvîrlit cinul şi a părăsit zidurile reci ale temniţei sacre, de al cărei tavan îşi spărgeau capetele vulturii dorinţelor, lacomi să rotească printre stînci abrupte şi primejdiile libertăţii. Din monahismul lui, scriitorul a păstrat numai grăuntele de muştar încolţit al creştinismului ; l-a împăturit cu grijă, l-a vîrît în sîn ; cu timpul, a crescut din inima lui, ca dintr-un pămînt propice, în ozonul pur şi miasma acră a vieţii. Formaţia eclesiastică a d-lui Arghezi se desprinde din fundalul larg al *Bibliei*, în năvala de invective care azvîrle sulful de ocară şi mînie peste Sodoma organizaţiei sociale, nedreaptă, vicleană şi sanguinară ; accentele sale pamfletare vin din blestemul milenar al profeţilor, după cum remuşcarea patetică şi adulmecarea divinului îşi prelungesc ecoul din Psalmi. Litaniile sumbre ale Eclesiastului se-mpletesc în senzualismul sănătos al *Cîntării cîntărilor*, iar spaima în faţa degradării morale şi fizice fîlfîie halucinaţii de apocalips. Sensibilitatea argheziană ne înfioară cu închipuiri infernale şi ne dă calmul elevaţiei angelice. Iritarea sa e hrănită din misticismul iudaic al Vechiului Testament, evanghelismul însă vibrează din simplitatea candidă care a dominat sufletul subaltern al celor patru pescari, purtători de cuvînt ai Mîntuitorului.

Poarta neagră ne deschide o dublă perspectivă interioară : spre gheena păcatului şi spre feeria paradisului. Dacă fiorul mistic străbate cumva literatura timpului, el şi-a făcut cuib în sufletul de creştin întunecat al acestui neliniştit şi nu în ortodoxismul decorativ şi protecţionist al unor mistici improvizaţi. Spiritul d-lui Arghezi a comuniat în apa vie a duhului călugăresc, fără statute de cenaclu şi fără să fi fost uns de mirul nici unui gălăgios şi ipotetic teoretician.

Am amintit mereu de structura romantică a sensibilităţii argheziene : am încercat s-o zugrăvim în

opoziția sa dualistă și în vigurosul ei individualism. Esența acestei sensibilități credem că se cuprinde în caracterul unui adînc pasionalism. Simțirea argheziană se realizează artistic nu atît prin muzicalitate, cît prin culoarea aprinsă de o uimitoare expresivitate plastică. Definit prin negație, temperamentul scriitorului apare categoric antidiscursiv. Portretul, narațiunea, descrierea naturii, starea lirică de adorație sau de revoltă, atitudinea ideologică trec din transcriere directă în transpoziție. Evocarea plastică și asociația sentimentală sînt mijloacele suverane ale acestui mare creator de valori poetice. Arta d-lui Arghezi este expresia multicoloră a unui eu multiplicat în viziune pură, peste limitele stînjenitoare ale spațialității și raporturile ei materiale. Deformația obiectului prin subiect e consecința unei arderi interioare de grad excesiv, care duce la o expresie de incandescență solară. D. Arghezi posedă acea halucinație lucidă a simțului artistic, întîlnită numai în poetica lui Victor Hugo și a vizionarului Rimbaud sau în profetismul lui Nietzsche.

Tehnica poetică argheziană se poate urmări și în volumul său de versuri ; dar, pe de o parte linia lirică a *Cuvintelor potrivite* ascunde oarecum procedeele mai evidente, iar pe de alta cătușele prozodice nu-i îngăduiesc jocul prea liber de inventivitate verbală. Deși *Poarta neagră* este tot cartea unui mare poet, varietatea clapelor sufletești și repetirea mai deasă a mijloacelor de expresivitate ne introduc mai ușor în ceea ce am numi tehnica transpoziției.

Nu știm dacă d. Arghezi va fi-ncercat vreodată să picteze, căci bogăția sa de tonuri și cruzimea lor afirmă un ochi de pictor abil exercitat ; peste realitatea directă, d-sa suprapune o paletă viguroasă, într-o violentă și magistrală combinare de linii și culori. Verbul arghezian este atît de expresiv, încît din spatele tablourilor evocate ies în relief glasuri

și stări sufletești, ca din pînza unui strălucit pictor al romantismului.

În poezia argheziană, cuvîntul transpune senzații interioare ; el evocă mirosul și ascute auzul, mîngîie ochiul sau îl crispează, dă rotunjimi pipăitului și provoacă revulsia, prin evocarea lubrică și scatologică. D. Arghezi are cea mai mare acuitate a simțurilor, din reacțiile cărora își alimentează aproape exclusiv arta. Nu vrem să spunem prin aceasta că ar fi un simplu decorativ, căci liricul transcende totdeauna materialitatea cu neliniști și elevări de înaltă temperatură. Plastica sensibilității e numai un mijloc tehnic ; ecoul ei naște acel misterios inefabil, susur ascuns al tuturor poeților de adîncă originalitate.

În *Poarta neagră*, d. Arghezi ne dă sinteza deplină a motivelor sale sufletești și ne expune multiplele sale fețe lăuntrice ; fiindcă volumul e un ciclu de amintiri, portretul este și mijlocul principal de expresie. Portretul arghezian este liric ; el traduce uneori extaze și mai frecvent revolte ; comparațiile și metaforele se-nseriază în subtile corespondențe plastice, obiectul e anulat și înlocuit cu imaginea deformată a unei misterioase camere obscure ; portretura sa nu transcrie fizionomii și nici nu desface analitic sentimente și instincte. Tipul moral nu e construit prin eliminare și pe dominanta lui obiectivă ; scriitorul transpune stări proprii în legătură cu el ; omul este pentru artistul Arghezi o simplă excitație dinafară, peste chipul căruia cresc ghirlande de imagini care sugeră corespondențe sufletești și echivalențe perfecte. Memorialistul își profilează numai umbra de după paravanul vieții trăite aievea, căci poetul îl copleșește și-l anihilează.

Din această cauză nu trebuie să căutăm identificări în galeria caricaturală a arestaților și ocnașilor ; ea urmărește mai ales o tipificare, sugestivă prin deformație simbolică. Este de remarcat că memorialistul nu desemnează numele real al tuturor

personajelor evocate. Adesea le indică sub denumiri generice, în care surprindem mai mult forța elementară a unui viciu sau a unei însușiri esențiale. D. Arghezi crede în caracterul tipologic al psihologiei, astfel că ne descrie cînd Industriașul, cînd Socialistul, cînd Directorul sau Gardianul, cînd Arhivarul sau Bătrînul bogat și avar ca și Ministrul, Sentinela și Borfașul, Anarhistul și Victima justiției. Optica descriptivă și psihologică a portretului este evident romantică, înrudită cu imaginația de proporție mitologică hugoliană ; dar chiar cînd portretul își poartă numele ca un accident neesențial, liniile lui interioare sparg limitele strîmte ale individului, ridicîndu-l la simbol, cum se întîmplă în două magistrale evocări, Mitică Lăutaru, simbol al artistului, demoniac în instincte și divin în misiunea lui spirituală și Maria Nichifor, simbol al naturaleței poporului și al instinctului sfînt de maternitate. Alături de om, văzut în depravația lui naturală și în fragmentul lui de divinitate, dualismul creștin al conceptului psihologic arghezian se extinde pînă în lumea animală.

Sufletul de creștin al grotelor s-a reîncarnat atît de expresiv în acest mistic, a cărei viziune pendulează între bine și rău. N-am vrea să încheiem această încercare de a pătrunde în tehnica artei argheziene, fără să cităm și o admirabilă transpoziție poetică a unei „naturi moarte“, în care se desăvîrșește virtuozitatea sa de pictor prin cuvinte :

„În piață, în piața mare, am parcurs încet un teatru vast de popor și mărfuri, țesute unul cu celelalte ca într-un covor. Pătlăgele roșii, în movile și pardoseli, proaspete și noi, se întindeau în toată zarea pieții, ca niște grămezi de purpură, vîndute cu cîntarul de mînă, pe trotuare, într-un iarmaroc pentru împărații din Orient. Harbuzii verzi, cu dungi întunecoase de aquarelă și pepenii galbeni, cu coaja despicată simetric, păreau mitrele cu zmalțuri și zmaralde și capitonate cu velură, destinate Suve-

ranilor veniți să-și facă un echipament pe măsură și să se întoarcă în patria lor, în faetoane pe doua roți cu fîn, trase de un cal. Castraveții, ca niște cîrnați de satin, pătlăgelele vinete, îmbrăcate în faianță, cartofii în uniformă de postav, verzele de dantelă, dovlecii, ca niște cobai, umpleau gheretele de scînduri, în adăpostul cărora descurcînd barba pătrunjelului și cîntărind pe frînghii de un cot catifeaua și lîna fasolelor verzi, negustoreau precupeții în șorțuri albe, despărțiți de public printr-o tribună de morcovi cărămizii și ridichi carmine" (pag. 82-83).

Scriitorul, care dintr-un pasaj banal creează acest ostrov de poezie, rivalizează în relief și culoare cu arta inimitabilă a maiștrilor olandezi ! D. Arghezi a scos din limba romînească cele mai mari efecte artistice pe care le întîlnim pînă acum în istoria noastră literară.

D.N. Davidescu asemănase cîndva „fenomenul Arghezi" cu „fenomenul Iorga". Analogia e mai mult la suprafață. Fenomenul Iorga e mai ales un fapt de culturalitate ; există desigur o sensibilitate iorghistă, care a însuflețit prin verbul ei cald o energie etnică, socială și politică. Sămănătoristul este și o atitudine de sensibilitate, dar aplicată la categorii locale.

Ca și Heliade și Hasdeu, fenomenul Iorga înseamnă enciclopedism și culturalitate, cu un adaus mai impresionant de temperamentală răscolire. Fenomenul Arghezi e un fapt pur artistic ; este cel mai curat metal, în care unda de rezonanță se răsfrînge într-un necontenit ecou estetic. Diferențele de coarde ale spiritului creator arghezian se aud numai înlăuntrul ideii de frumos. Violent și trivial, mohorît și suav, grav ca un clopot și fluid ca o reverie, el cîntă în aceeași orchestră cu egală virtuozitate, deși alternează mai multe instrumente. Le schimbă cu treceri insensibile, cu mîini repezi și pricepute fără să le încurce, urmărind toate unduirile melodiei

interioare. Prestigiul și miracolul său artistic stă în această complexitate și în genul lui de virtuoz, fără scăderi oriunde s-ar manifesta.

*

Față de lirica sa permanent încordată, *Flori de mucigai* reprezintă aproape o recreație interioară. Romanticul frămîntat de chemările adverse ale smîrcurilor și ale paradisului se fixează în materialitatea vieții. Poetul tresare de data aceasta mai ales prin retină. Realismul atît de unitar al acestor poeme, evocînd viața pușcăriei, se limitează cu predilecție la un pitoresc trivial, dincolo de al cărui aspect fiorul propriu al creatorului s-a stins, ca o făclie sugrumată de miasme. Cum însuși poetul spune în piesa liminară :

Le-am scris cu unghia pe tencuială,
Pe un perete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul,
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.

Evacuat de demonii propriei tragedii, poetul s-a închis între zările scunde ale unei umanități, în care sentimentele aproape au murit. Promiscuitatea nivelează și uniformizează durerea ; pierderea libertății degradează și ucide avînturile. De aceea, cu un instinct adînc, d. Arghezi și-a adaptat o poetică simplă, un rafinament umilit de spectator al unor suferinți claustrate.

Multe din poemele prezentate sînt scrise cu o intenționată candoare narativă ; în regimul de închisoare, nimic nu mai poate fi înfricoșător ; crima consumată și pedepsită, delictul reprimat cu mijloace materiale devin elemente de conversație. În acest ton conversativ, povestește d. Arghezi tra-

gedia din *Pui de găi* sau conflictele între deținuți, ca în *La popice*, unde lupta ia aspect de fapt divers, într-un infern înlănțuit :

Dar lungul nu are noroc,
Căci scurtul, jerpelit și rămas în cămașe,
Îl rupe de boașe.
Și toată pricina
Fusese Gherghina.

În același ritm evoluează și narațiunea unei încercări de tîlhărie, povestită cu amănunte pitorești și cu o remarcabilă intuiție a reconstruirii amănuntului plastic, în *Ucidă-l toaca*.

Hoțul travestit :

Avea pantofi și fuste vestejite

Și era :

Cu mînuși, cu zorzoane, ca la gară...

D. Arghezi povestește nu numai cu vorba, dar și cu ochii.

Tabloul încăierării din *Sici-bei* e surprins în trei linii sintetice, de expresivă și fluentă plastică :

...s-a făcut, s-a desfăcut,
S-a învîrtit, s-a rupt, s-a prins,
De s-a-nodat din șase inși un singur ins.

Narațiunea și tabloul realist nu sînt singurele mijloace din *Flori de mucigai*, prin care intrăm în lumea închisorii. D. Arghezi utilizează deseori portretul colectiv sau individual. În materialul de observație, ne găsim în prelungirea directă a *Porții negre*. Acolo, portretul era crescut la un grad simbolic ; peste substratul memorialist, își înalță poetul blestemele sau adorația.

Portretele din *Flori de mucigai* sînt unele de o plastică minuțioasă și nedeformată de adîncimea

sensibilității din *Poarta neagră.* Este în procedeul prezentului volum o evidentă decantare de lirism. Iată portretul lui Lache :

Țăpos ca un cui
Licăre ca sabia,
Forfotă ca vrabia
Și-și păstrează taina lui

sau al schilodului din *Sfîntul,* unde și nota poetică se adaugă la preciziunea realistă :

E cel mai slut dintre betegi.
Tălpile-i sînt întoarse la gură,
Genunchii-s rupți din încheietură ;
Fluierile sucite și bătute
S-au împietrit pe tăcute,
Ca niște aripi, umerii i s-au frînt
Și ochii lui caută a sfînt.
A rămas mic cît un pui
Chinuit în toate zgîrciurile lui.

Portreul realist nu este însă o măsură exclusivă. În *Ion Ion* și *Fătălăul,* două admirabile poeme, liricul transcende materialitatea, în planul poetic :

În ochii deschiși, o lumină,
A satului unde-i născut,
A cîmpului unde iezii-a păscut
A-ncremenit acolo străină,
Departe de vatră și prins de boieri,
Departe de jalea mămuchii,
Pe trupu-i cu pete și peri,
În cîrduri sînt morți și păduchii

(Ion Ion)

Ca și în presupusa origine mistică a „fătălăului" :

O fi fost mă-ta vioară,
Trestie sau căprioară

Şi-o fi prins în pîntec plod
De strigoi de voievod.
Că din oamenii de rînd
Nu te-a zămislit nicicînd,
Doar anapoda și spîrc,
Cine știe din ce smîrc,
Morfolit de a copită
De făptură negráită
Cu coarne de ghiață,
Cu coama de ceață,
Cu ugeri de omăt —
Iese așa fel de făt.

Evocarea convoiului de deținuți este o halucinantă lunecare între două tărîmuri :

Zgomot de lanțuri multe
A trecut prin curte,
A ieşit lung pe porţi
Printre vii și morți,
Tîrîş, grăpiş,
Prin păienjeniș,
Ca o fiară bolnavă de rugină.
În potcovăria cu clăbuc de lumină
Lăcătușii le-au bătut călare
O verigă între picioare
Şi la glezna mîinii,
Ca să poată hodini stăpînii,
Cît, munciţi pe caldarîm,
Hoții trec dintr-un tărîm, într-alt tărîm,
O șchiopătare de vulturi căzuți din stele
Prin oțățitul întuneric tare ;
O răstignire fără cruci și fără schele
O Golgotă șeasă, fără altare.

(*Galere*)

Din pitorescul obişnuit, sensibilitatea poetului trece spre sensul unei umanităţi degradate, cu mutilări sufleteşti, peste cele fizice.

Sentimentul morții e poate cea mai profundă realitate din viața înlănțuită a pușcăriei. Moment suprem de meditație și umanizare, moartea depășește prin mister cadrele rigide ale promiscuității de penitenciar.

Omul rămîne o clipă cu sine însuși, dialoghează cu umbrele, se descătușează de contingent, înălțîndu-se spre un cer de mîntuire mîngíietoare. Intuiția poetică a d-lui Arghezi a simțit moartea în *Cuvinte potrivite*, într-o singură poemă : *De-a v-ați ascuns*. Este acolo o liniște aproape bucolică a morții o desprindere din norma domesticității, ca o plecare nedeterminată.

În *Flori de mucigai*, într-un înalt decor sufletesc, poetul surprinde agonia unui condamnat, ca pe un eveniment singular. E poate cea mai adîncă poemă a ciclului, în care adierea morții coboară icoane paradiziace peste o realitate meschină :

La patul vecinului meu
A venit azi-noapte Dumnezeu,
Cu toiag, cu îngeri și sfinți.
Erau așa de fierbinți
Că se făcuse-n spital
Cald ca sub un șal.
Ei au cîntat din buciume și strune,
Cîte o rugăciune,
Și au binecuvîntat
Lîngă doftorii și lîngă pat.
Doi îngeri au adus o carte
Cu copcile sparte,
Doi o icoană,
Doi o cîrje, doi o coroană.
Diaconii-n stihare
Veneau de sus, din depărtare.
Călcînd pe călcîie
Cu fum de smirnă și de tămîie,
Lumînări de ceară,

Se încrucişară,
Scara din Cereasca-mpărăţie
Scobora în infirmerie,
Cu trepte de cleştar
Peste patul lui de tîlhar.

Halucinaţie superbă şi adînc soliloc sacru, culminînd într-o calmă transfigurare :

Zăbrelele s-au îndopat cu faguri de cer
Şi atîrnau candelele de stele
Printre ele.
Ferestrele închise
S-au acoperit cu ripide şi antimise.
Şi odaia cu mucigai
A mirosit toată noaptea a rai.

(Cîntec mut)

Jocul iubirii e surprins în două poeme de dogoritoare pasiune.

Iată această imprecaţie, de cea mai izbutită expresie a d-lui Arghezi :

Fă, Tinco, fă ! papucii de mătase,
Mărgelele, cerceii, nu ţi i-a dat Năstase —
Şi-n fiecare deşti cîte-un inel
Nu ţi l-a strîns cu mîinile lui, el ?
Cine ţi-a frămîntat carnea de abanos
Şi ţi-a băut oftatul mincinos ?
Cui i-ai dat, fă, să ţi-o cunoască
Făptura ta împărătească ?
Cine ţi-a dezlegat părul cu miros de tutun ?
Cine ţi-a scos cămaşa, ciorapul ?
Cine ţi-a îngropat capul
Nebun,
În braţele lui noduroase, păroase,
Şi te-a înfrigurat fierbinte pînă-n oase ?
Tu n-ai voit să spui

Nimănui
Unde înoptai,
Curvă dulce, cu mărgăritărel de mai!

(Tinca)

Cealaltă poemă e *Rada*, unde pofta carnală e transfigurată în icoane sclipitoare:

Statuia ei de chilimbar,
Aș răstigni-o ca un potcovar
Mînza la pămînt,
Nechezînd.
Spune-i să nu mai facă
Sălcii, nuferi și ape cînd joacă,
Și stoluri și grădini și catapetesme,
Sînt bolnav de miresme.
Sînt bolnav de cîntece, mamă
Adu-mi-o, să joace culcată și să geamă!

Dacă *Flori de mucigai* afirmă o noutate de subiect și o voită decantare de lirism — poetul Arghezi și-a încordat expresia și i-am auzit sunetul adînc cel puțin în patru sau cinci poeme, care se abat de la condițiile pitorescului de limbaj și substanță: prin ele, facem legătura diafană cu ciclul din *Cuvinte potrivite*.

*

După viziunea scîrnavă a vieții monahicești, din *Icoane de lemn*, după evocarea fantomelor de infern ale închisorii, din *Poarta neagră*, închipuirea d-lui Arghezi poposește în universul naiv al copilăriei, în irealitatea basmului și în poezia naturii, văzută în fragmente de tablou paradiziac.

Fețe diverse ale marelui său talent, cele trei culegeri de proză se unifică pe o reacțiune constantă de sensibilitate. Individualismul arghezian e prezent

și în *Cartea cu jucării*, în reconstituirile de atmosferă casnică, animate de un cald lirism patern, pentru năzdrăvăniile și curiozitățile sîcîitoare ale micilor eroi, Baruțu și Mițura.

Dragostea de copii este derivatul prețuirii libertății, a naturaleții și candorii, neconstrînse de prejudecăți și mutilarea încadrării sociale.

Copilăria e o trăire de vis edenic, de dulce confuzie între real și imaginar, în care poetul se complace ca într-un climat propriu, în consonanță cu prospețimea lui de simțire.

D. Arghezi o observă în multiplele ei faze : în joc și în capricii, în tristețe și bucurie, în naivitate și precocități stînjenitoare, în pitorescul limbajului, în absența ei de protocol ipocrit, în instinctele sădite vîrtos, dar în germen și mai ales în nevoia ei de imaginație integrală, ca și în nebănuitele ei resurse de omenie. La baza scenelor de psihologie infantilă e o succesiune de experiențe, care nu sînt lipsite și de un ascuns pedagogism.

Copilăria observată în *Cartea cu jucării* participă la viziunea globală a poetului din *Cuvinte potrivite* și la fiorul ce străbate viguroasele sale pagini de proză ; același naturism mistic, de adorare a materiei însuflețite de un duh nevăzut și divin, presimte un miracol în copilărie, asemenea eternelor minuni cosmice ; ea e o treaptă de nelipsit în ordinea candorii universale, care este și singura taină a existenții, pentru poet.

În linia evoluției sale, din *Flori de mucigai*, pe un revers de ingenuitate, în tablourile de viață familiară, ne întîmpină scriitorul anecdotic, discursiv, de plasticitate observată pe model, cu simplitate căutată, părăsind voluntar inventivitatea verbală.

În generația scriitorilor deveniți astăzi clasici, basmul a fost o ispită și un prilej de joc liber pe aripile fanteziei, însămînțate cu boaba de diamant a expresiei poetice. Eminescu a luat motivul poporan al lui *Făt-Frumos din lacrimă* și l-a scăldat în baia

de lumină a simțirii lui sugestive. Barbu Delavrancea a depănat metaniile prețioase ale vorbelor pe fantezia bogată a basmului, iar I.L. Caragiale a învăluit în nimbul povestei sensul ascuns al reflexiei, în *Calul dracului*.

Întîlnim și în *Cartea cu jucării* un ciclu apreciabil de basme. Verbul înrourat de sclipiri al d-lui Arghezi ne desfată în lumi nevăzute și transfigurează natura într-un univers stelar. De la jocul pur al închipuirii, din *Povestea bradului negru*, pe fond de legendă, la sensul umanizat din *Domnița Pulcheria*, ne farmecă în evocarea de mit cu *Bătrînii din insulă* și *Omul de aur* și ne tulbură cu reflexia înveșmîntată în poezie din *Năvodul dragostei*.

Fibra de suavitate mătăsoasă din structura sa intimă, îndeobște dualistă, țese în basm lumi diafane, ne poartă pe poduri de vis, cu făpturi eterice și zvonuri de serafimi. Basmul nostru artistic își sporește antologia săracă, prin bucățile amintite ; mai presus de toate stă însă neîntrecuta feerie, plutind ca o aeriană țesătură decorativă, numită *Peștele roșu*. În această legendă se întrec toate virtuozitățile de colorist ale d-lui Arghezi, se susțin cele mai puternice efecte de descripție transfigurată, proprie poetului, într-o simfonie de mari realizări ale verbului. Dintr-un umil punct de plecare se urzește un covor de înfloriri minuțioase, ca în fantezia unui neîntrecut pictor japonez. Închipuirea crește din sine, ca un aluat din nucleul lui ascuns, se-ntinde și se stilizează, cu străluciri de diademă. Un consens de vietăți colaborează la realizarea minunii peștelui roșu, cu participări amănunțite ca să alcătuiască un efort excepțional al naturii :

„*Muncindu-se cu stîncile, tîrîș, paraliticul șarpe, osîndit să umble fără picioare, să se sprijine fără genunchi și să se arunce din păduri în păduri, fără aripi, ca o nălucă mlădie lungă, a venit cu cel mai scînteietor solz al neamului său cu rubedenii multe, și l-a pus dar, în tiriziile de foi de aur ale vraciului*

însărcinat cu strîngerea materiilor prime. Şi şarpele a plecat ca un pîrîu, care ar merge cu izvorul lui după el.

Într-o pungă de borangic, părăsită de o crisalidă, fluturii au adus cîte puţin din făina aproape nepipăită, cu care ei se pudrează în faptul serii pe spinare şi pîntec. Contribuţia fusese dumicată cu economie de pe aripile tuturor fluturilor cu mustaţă de chiciură catifelie şi talc, această pulbere fiind cea mai scumpă şi mai rară din toate gătelile necîntărite ale lumii : ceaţa sufletelor călătoare, cu care se ciocnesc insectele în zborul lor prin haosul ultramarin. Silicate, bichromate, fluorură şi oxalaţi de azur.

Păuniţa şi-a scuturat de scîntei arămii coada, snop cu spicul rotund, cu cinci curcubee, în mijlocul căruia fulgeră ochiul de smarald, cu lumina de micşunele, al fiarelor din Apocalips.

Mai darnic şi mai jefuitor, sticletele şi-a dat ochii amîndoi, care au şi fost păstraţi neatinşi pentru peştele roşu şi puşi de-a dreapta şi de-a stînga obrajilor, deasupra penelor înotătoare.

Şi cum se făcuse beznă deodată şi sticletele orbit rămase locului, nemaiputînd pleca, milostivitu-s-a de dînsul piticul, care şi-a scos mărgăritarele negre din paftale şi le-a împrumutat sticletelui ca să vază.

Ariciul şi puii lui au fost aduşi pe o tavă cu lustru, rînduiţi unul lîngă altul, ca periile puse într-o trusă de voiaj. Ei au dat undrelele şi acele cu gămălie pentru şira spinării şi oasele fine fără să cugete la undiţi" (pag.89).

În jocul suveran al elementelor de basm, poetul suprapune o lume ireală, peste o realitate plată, cu mereu neaşteptate flori de închipuire.

Copilăria exprimă candoarea omului în starea incipientă, cînd egoismul produs de societate încă n-a răsărit ; basmul satisface simţul de idealitate, într-o lume cu alte legi decît ale aprigei necesităţi de toate zilele ; alături cu aceste zone de ingenuitate

nealterată, poetul evocă păsările și animalele, fragmente de natură ce se integrează în ordinea purității native.

Natura însăși, izolată în aspecte clădite de capriciile ei intime, apare în formele unei libere armonii. Descrierea ei n-are nimic statistic, d. Arghezi interpretînd-o printr-un șir de transpoziții. Mantia uniformă a zăpezii ia, în fantezia sa, cizelări de construcție artistică, de ascunsă și prestabilită simetrie. Fenomenul fizic al modificării naturii devine, în pictura vorbelor, o vastă cortină însumînd o lume de ingenioasă artificialitate, peste realismul direct și banal :

„Seara, zăpada inaugurează săli imense de paturi albe, dormitoare pentru lehuze, leagăne pentru prunci gîngavi, pensionate reci pentru fecioare scandinave blonde, — și-n miezul nopții n-a venit încă să răstoarne pătura de dimie nici una. Și atunci paturile sînt îngropate cu flori pentru absenți ; întîi crizantemele, apoi chiparoasele, în sfîrșit narcise. Un dulău pribeag se duce greu prin petale, căutîndu-și stăpîna, infirmiera — și grădina de aclimentare a plantelor cu solzi de gheață este sfărîmată de un automobil cu farurile aprinse, care înaintează răcnind ca o fiară speriată, gemînd în cilindri." (Zăpada, pag. 148.)

În descrierea poetică a d-lui Arghezi, ceea ce pare „efect de culoare" nu e numai un pur efect de retină; continua suprapunere și asociație de imagini tremură un „halo" sentimental, o atmosferă de subînțelesuri, plutind printre linii și forme.

Aceeași simpatie pentru naivitatea alcătuirii intime a ființelor ne aduce surpriza unui Arghezi subtil animalier, din bucățile *Papuc, Cîinele, Papagalul și rîn-*

dunica, Madona neagră, De profundis și *O pisică,* uimitoare statuete de alabastru, cu joc de ape vii.

Cartea cu jucării e o hartă de suavități, împlinite de o mare creație verbală, pe un înflorit paravan japonez.

Din vol. *Critice,* 1935

CEZAR PETRESCU

La paradis general ; Aranca, știma lacurilor ; Comoara regelui Dromichet ; Plecat fără adresă (1900) ; Nepoata hatmanului Toma

Credem că eroarea inițială a romanului *La Paradis general* stă în atitudinea lui de paradox sentimental ; d. Cezar Petrescu satirizează ceea ce a iubit și a deplîns, unicul fior al arhivei sale poetice : patriarhalismul moldovenesc, tragicul deprimant al decapitării de iluzii. Revolta în contra propriului său suflet, depoetizarea „fenomenului moldovenesc", disprețuirea taclalei, a beției și a epicului apetit gastric care au devastat întreg sămănătorismul — apar ca o atitudine de inoportună și impusă impietate. Sufletul său de răzeș este însă mai rezistent decît intenția livrescă. *La Paradis general* își trage existența tot din procedeele neosămănătorismului, de care d. Petrescu zadarnic încearcă să se scuture.

Taclaua, excesul descriptiv, identificarea cu abulia etnică moldovenească, sentimentalismul scăldat în Cotnar și sosuri autohtone sînt atît de organic simțite, încît iritarea în contra „intoxicației ieșene" e copleșită de o gravitate mai puternică decît aerul jicnitor ca valoare artistică, clanul de bețivani strîns în magia *Paradisului general* este însă de un necontestat pitoresc regional. D. Petrescu a transpus pe un plan urban vechea *Crîșmă a lui moș Precu,* alcoolizat subconștient de sensibilitatea

sadovenistă, de care vrea să se elibereze. Din momentul ce-și scoate personajele din acest unanimism bachic, cade în pură cronică, în umor forțat, prin bombasticul expresiei, de roman foileton. Galea și Max, pictorul Stulpican și romancierul Ciugolea, Bîzdrugovici (silueta lui Hogaș împrumutată unei ficțiuni), Florinel, placid Pantagruel local, moșierul Andrieș, eroi firește în cercul sensibilității sale elegiace, devin astfel victimele unui silnic umor, în contradicție cu premisele simțirii sale moldovenești. Un singur exemplu ajunge să fixeze calitatea umorului din *La Paradis general* :

„Se ridică de pe scaun, mînios ca un Jupiter gata să dezlănțuie fulgerele, dar înaintă spre ușă ca un Vulcan, pe care toate mitologiile îl descriu infirm la un picior. El (Max) *poticnea, nu fiindcă în trei zile și trei nopți ar fi căpătat vreun reumatism în peștera umedă unde-a făcut de gardă, ci fiindcă orice Cotnar, chiar cînd e Rosnoveanu 1888, după ce s-a urcat la cap, se lasă fatal la picioare"*, — umor cu efectul deviat : de la obiectul vizat, la subiect !

*

Cînd istoria literară va căuta să fixeze fizionomia de prozator a d-lui Cezar Petrescu, va putea stabili mai amănunțit obsesia marilor umbre de scriitori sub care s-a dezvoltat. Desprindem încă de pe acum un spirit de adaptare la diferite metode și formule artistice, în compoziția temperamentului său nelimpezit. Debutul d-lui Petrescu, în *Scrisorile unui răzeș*, pornise din atmosfera unor modele locale, ca o fișie desprinsă din lirismul evocator a d-lui Sadoveanu. Povestirile sale aveau aspect de poem, iar nuvelele oscilau între document și sensul simbolic. În *Drumul cu plopi*, substanța lirică începe să fie subordonată unei afabulații, întreruptă și de frecvente abateri descriptive. Din stare de suflet, des-

crierea evoluează spre cadrul social și ambianță morală. Liricul se îndreaptă spre observație și analiză a obiectului, anunțînd trecerea spre realism. Noua sa formulă o afirmă romanul *Întunecare*, conceput pe dimensiuni de frescă, de un realism prea minuțios în documentarea descriptivă. Eroii pășesc după logica intimă a faptelor, se plasticizează, dar nu ne mărturisesc totdeauna o viață independentă de intențiile prestabilite ale scriitorului. Aspectul de fantoșă pe care-l găsim în figura lui Comșa, evidența de copie de pe natură a altor personaje ascund încă pe liric, convertit în căutarea de situații satirice și melodramatice. Truda laborioasă de aplicare la obiect dă totuși rezultate satisfăcătoare, în noua evoluție a d-lui Cezar Petrescu. Un reportaj vast de fapte, de siluete cu stare civilă determinată, transformă un evocator într-un romancier. Însăși *Calea Victoriei*, simbol de perdițiune al vieții de metropolă, plină de ascunzișuri satirice, de atitudini preconcepute și de romantism evident în punctul de plecare, este un roman construit pe observație realistă.

Paralel cu acest aspect de realism ușor asimilabil în gustul public, d. Cezar Petrescu a încercat o adaptare la o literatură mai subtilă, aplicată pe cazuri de psihologie excepțională, de evadare în fantastic. Primele sale nuvele exprimau coincidențe melodramatice, după cum am arătat într-un mai vechi articol al nostru. Neprevăzutul material, brut și direct, al acestor povestiri era puntea de trecere spre o lume de teroare, izvorîtă din jocul subconștient al sufletului. D. Cezar Petrescu face un nou efort de adaptare, în zona marilor creatori de mituri poetice, obsedat de febra rece a închipuirii lui Edgar Poë, de atmosfera metafizică a povestirilor lui Villiers de L'Isle Adam și de romanul de aventură al lui Jak London. Lumea fantomelor halucinante, visul absurd și jocul subconștientului își fac loc în preocuparea sa, cu o stăruință ce vrea să creeze o nouă categorie de artă. Trecerea în romantismul

de pură fantezie o face *Omul din vis*. Un amestec confuz de realism şi închipuire, o îmbucare silnică de planuri, o stîngăcie de a fuziona visul cu viaţa îl ţin însă într-o nereuşită covîrşitoare. Acel plan de necesară suprarealitate, de lume fictivă însufleţită de narcoze, lipseşte total nuvelei d-lui Petrescu, ca şi ductibilitatea expresiei, abstractizată, electrică, a povestirii fantastice, străbătută de jocuri fosforescente. Nuvela fantastică este o idee transformată în mit, o realitate de coşmar, o rupere de punţi cu viaţa controlabilă. *Omul care şi-a găsit umbra* nu înfrînge dificultăţile unui gen fiinţînd pe mecanica limpede a subconştientului ; şi tot astfel *Somnul*, care vrea să fie tragedia descumpănitoare a unei obsesii, nu trece de pragul naivităţii artistice.

Cele trei nuvele din *Aranca, ştima lacurilor* vor să fie o conciliere a realismului şi a fantasticului. Stîngăcia tehnică apare mai atenuată faţă de vechile povestiri din acelaşi ciclu ; fuziunea concretului cu irealul nu se face nici de data aceasta deplină, însă trecerea de pe terenul palpabil al vieţii spre fantomele subconştientului e de o mai puţin bruscă neîndemînare.

Impresia de juxtapunere a celor două viziuni opuse rămîne încă intactă. Nu mai simţim confuzie de planuri, dar percepem separaţia lor. Eroarea d-lui Cezar Petrescu stă în punctul de plecare al povestirii ; ea începe prea de departe din viaţa de observaţie, ca să ajungă în zone eterate sau în complicaţiile subconştientului. Închipuirea sa e ca o pasăre greoaie, de şes şi smîrcuri, exercitîndu-se pe o cîmpie monotonă să-şi ia zborul spre azurul unde vulturii vîslesc fără ameţeli şi eforturi. Pentru a sugera atmosfera insalubră de spectri şi putreziciune din castelul domniţei Aranca şi a evoca teroarea vecină cu demenţa a eroului, d. Petrescu se pierde în descrieri foioase, în amănunte plate, înăbuşind analiza psihologică în nefolositoare ocoluri. Inspiraţia gifîie, ca un vehicul hîrbuit, pe un drum accidentat de surpri-

ze. Arcurile trosnesc, încheieturile gem, într-o ascensiune de obez care-și stoarce ambiția să urce un pisc inospitalier. Același defect de pornire apare și în *Fereastra*. Biografia tatălui Anei se întinde pletoric pînă să ajungem la drama înăbușită a unei fete bătrîne, deșteptată la viață de apariția unui arhitect, neprevăzut descins în pustietatea ei. Centrul nuvelei e în vîrtejul simțurilor deșțelenite ale acestei odrasle de neam, uitată într-un tîrg mediocru, brusc redeșteptată din somnolența interioară. Jocul surd al geloziei și iubirii din sufletul Anei trebuia stilizat, purificat de statica realistă a mediului. Ana se cufundă în platitudinea vieții prea adînc, ca să-și mai justifice o înfiorare finală. Îi lipsesc acestei nuvele proporțiile armonioase, tonul fervent de pasiune fără frîu, izbucnită cotropitor într-o inimă ațipită. Dacă aceste două povestiri vegetează în prolixitate și nu-și găsesc susținut planul propriu de acțiune, *Adevărata moarte a lui Guynemer*, aviatorul francez dispărut în împrejurări neexplicate, este tot ce a scris mai ingenios, mai poetic, acest nuvelist.

D. Cezar Petrescu pleacă de la un fapt istoric, prelungind în mit și invenție pură tragedia unui erou de război, transformat într-un îndrăgostit romantic. Am considera această nuvelă mai mult o „povestire filozofică", într-un cadru de feerie sălbatecă. După dispariția lui enigmatică, Guynemer, care scăpase dintr-un accident de avion, ajunge într-un spital din Silezia, unde este îngrijit și salvat de la moarte. Adevăratul lui nume nu-l cunoaște nimeni. Trăind pînă atunci prin faptă și glorie militară, dincolo de necesitățile vîrstei lui, revine la viață, îndrăgostindu-se de infirmiera lui, o doamnă din buna societate. Cu abilitate și concursul tacit al prietenilor, fug amîndoi, retrăgîndu-se în creierul Carpaților, într-o viață sălbăticită, ca un alt Paul și altă Virginie. Acolo îi descoperă povestitorul. Fostul aviator se confesează : acceptase gloria

pură a mitului înălțat pe urma sa, preferînd o moarte lentă, tiranizat de iubirea femeii care-l însoțea, unei degradări prin bătrînețe și inactivitate. Primise sacrificiul unei vieți anonime, pentru a-și menține o legendă aureolată, o înălțare în cer, într-o moarte de zeu rechemat în zonele de unde își primise misiunea. Invenția împrejurărilor acestei nuvele își dobîndește importanța din tîlcul ei adînc. Am fi dorit totuși mai puțină retorică filozofică, sensul povestirii putînd fi sugerat prin mijloace artistice ; confesiunea lui Guynemer e prea lungă, prea directă ; revelația ei era mai impresionantă dacă apărea din jocul feeric al întîmplărilor. D. Cezar Petrescu s-a ridicat însă la înălțimi neobișnuite spiritului său; evocarea simbolică a luptei aeriene, între un vultur și un erete, în care se zbate însăși tragedia izolatului său erou, este larg evocatoare. Această poveste filozofică e piatra de hotar a unei evoluții fericite, într-o tendință spre fantastic, dar pe un fond substanțial ; e un efort lăudabil pe care-l menționăm ca pe o realizare.

*

Prin *Comoara regelui Dromichet*, primul fragment dintr-o completare ciclică, d. Cezar Petrescu reia investigațiile sale documentare asupra societății romînești, aplicîndu-și observația și tematica la procesul dintre clasa răzășească în ruină și invazia progresului industrial într-un mediu patriarhal. Acțiunea romanului se petrece o parte cam prin anul 1909, după marea revoltă a țăranilor, cealaltă parte îmbrățișează anii de grabnică prefacere de după război, acesta fiind ușor estompat dintr-un conflict în care nu s-ar fi armonizat cu problematica generală urmărită.

D. Cezar Petrescu transformă acest proces social în lupta a două categorii sufletești. De o parte stă conservatorismul agricol al locuitorilor din Piscul

Voivodesei, urmași ai unor strămoși dîrzi, idealiști și însuflețiți de credință, superstițioși și dominați de magia unui atavism nealterat în esență; de altă parte se zbate violența materialismului orășenesc, optimismul raționalist și scientismul arid al intelectualului desprins de tradiție, prin formație occidentală.

Cele două lumi reprezintă două simboluri contradictorii, două embleme în luptă de exterminare. Romantismul simplificator al d-lui Cezar Petrescu se pune în mișcare ca un vînt întețit, conducînd fantoșe omenești reduse la scheme. Ca și la Zola, imaginația deformează și însuflețește, elimină individul și-l înlocuiește cu simbolul social.

Motivul fundamental din care se încheagă atmosfera acestui roman este pur poetic, fantast și neverosimil aplicat la psihologia eroului principal, țăranul Zaharia Duhu, un răzeș visător și autodidact, arheolog romantic, rural cu fobii antiindustriale, cuprins de spaimă apocaliptică la vederea instalațiilor de exploatare a petrolului, pe terenul în măruntaiele căruia caută o nălucă, relicva improbabilă a comorii regelui Dromichet. Zaharia simbolizează tenacitatea conservatoare a răzeșului bîntuit de fantome livrești și identificat cu tradiția înnegurată a unui neam de luptători înverșunați.

Conceptul etnic sămănătorist, care vedea puritatea morală exclusiv în pătura țărănească, a evoluat la d. Cezar Petrescu la un vag romantism alimentat cu ipoteze de preistorie. Tradiționalismul ortodox al neosămănătorismului deviază în proza d-sale înspre un conjectural rasism, din ale cărui elemente vrea să motiveze idealismul și credința poporului romînesc. Cît de livresc e Zaharia Duhu, maniac semidoct, acaparat de viziuni arheologice, ne-o dovedește monotonia lui interioară desfășurată pe aproape 400 de pagini. E o fantoșă scoasă din imaginație, o mixtură de tradiționalism din poetica evocatoare și descriptivă a d-lui Sadoveanu și din

Getica lui Pîrvan. Zaharia este numai o emblemă romantică, născocită din reveria moldavă a d-lui Cezar Petrescu. În cercetările lui absurde Duhu e ajutat de un cretin, bîlbîit și supus, Oarță, bestie domesticită, desprins parcă din închipuirea grotescă a lui Hugo. De fapt, Oarță e o reeditare a unui alt personaj, a lui Gîngu, din nuvela *Rîsul*, reînviat sub un nou nume. Inofensiva demență arheologică a lui Zaharia este încurajată și de un intelectual, profesorul Opriș, fost coleg de școală al iluminatului autodidact, celibatar și idealist, spirit metodic, dar temerar în ipoteze ; jocul destinului are grija să-l elimine din viață, omorîndu-l în războiul de întregire a neamului, spre a nu mai asista la triumful materialismului, care va înfrînge pe Duhu și-i va risipi nălucile preistorice.

Între spiritele idealiste ale romanului se așează și Madala, ființă ingenuă și pastorală, dezabuzată și resemnată, după ce se mărită cu inginerul Grințescu, raționalistul și scientistul care va abate ruina peste patriarhalitatea satului. El e ajutat de financiarul Iordan Hagi-Iordan, acaparatorul terenului petrolifer din Piscul Voivodesei, și de politicianul Emil Sava, avocat și interpus, spre a înșela bunăcredința oamenilor, manevrînd cu abilitate să le sustragă, la împroprietărire, toate loturile în care dormita „aurul negru".

Intelectualul burghez Grințescu este așadar aliatul politicii și al finanței, deși el însuși e păcălit, după cum va fi și Sava, de industriașul Iordan, simbol al materialismului fără scrupule și emblemă a capitalismului exploatator. Între orășeni, duhuri vrăjmașe insinuate printre răzeși, există totuși o gradație a egoismului. Intelectualii apar în tonuri mai îndulcite. În evaluarea funcției sociale a indivizilor, d. Petrescu multiplică prin personaje episodice procesul între clase. Dacă Zaharia și Iordan sînt limitele extreme ale conflictului, în scenă apar si alți actori mai mici ai dramei. Dispuși în planuri,

unii mai în față, alții într-o perspectivă secundară, toți se aseamănă însă ca structură artistică : sînt tipuri generale ale unor categorii sociale bine determinate în istoria prozei naționale.

Ca în toate romanele noastre sociale, de la N. Filimon la d. M. Sadoveanu, ruina boierilor și ridicarea ariviștilor este motivul ce revine în toată țesătura *Comorii regelui Dromichet.*

D. Cezar Petrescu îmbrățișează un cîmp mai larg, ca într-o dezbatere la care iau parte reprezentanți ai mai multor categorii sociale. Inginerul Grințescu, Emil Sava și Hagi-Iordan sînt extremele procesului : burghezia orășenească, atee și amoralizată prin știință, privită ca o nouă perversiune sufletească ; rolul strict al slugii, corespondentul contemporan al lui Dinu Păturică, trăiește în inevitabilul administrator Ilie Săcară, parvenit timorat, ajuns proprietar agricol din vechil, după ce și-a ruinat stăpînul, pe și mai inevitabilul latifundiar, boierul Iloveanu, absenteist, franțuzit, corupt și abulic prin civilizație, inconștient de primejdiile noilor transformări din țară, exilat dintr-un mediu de barbari, buni numai să-i procure venituri. Vinovat prin absență, deși inofensiv, cu cîtă duioșie îl învăluie autorul pe acest tip convențional, care și-a plimbat umbra desuetă printre atîtea pagini de proză autohtonă !

Într-o ediție modernizată, Dinu Păturică e perpetuat de silueta caricaturizată a lui Nicachi, fiul lui Ilie Săcară, minte mai ascuțită și lăcomie mai ardentă, produs al unei generații de vechili mai intrepizi, dornic să se industrializeze și mustrîndu-și părintele că s-a lăsat amăgit de viclenia lui Sava și a lui Iordan.

Iată cîți eroi cunoscuți din romanele noastre sociale reînviază închipuirea convențională a d-lui Cezar Petrescu : ambiția sa de a-i concentra într-o largă evocare este respectabilă, deși nu-i conferă o simțită originalitate.

Cu același rang episodic, orășeni materialiști și burghezi, mînați de repede îmbogățire, sînt încă două personaje, Petre V. Tudose, nepotul lui Zaharia, arheolog din obligație testamentară, bursier al statului și spirit pozitiv, om de șiință fără pasiune romantică și universitar cu ambiții de situare socială ; el e împins de vanitatea soției lui, Cecil, profesionistă nemulțumită cu regimul bugetar și care vine la țară și ia asupră-și sarcina de a convinge pe mătușa Ruxanda, mama lui Duhu, să-și lumineze fiul a concesiona terenul spre exploatare lui Iordan. D. Cezar Petrescu împinge însă nevoia de documentare și de pluralitate a personajelor secundare pînă în stratul cel mai de jos din Piscul Voivodesei. Conflictul întrețesut între cele două mari tabere ale antagoniștilor fruntași între tranșeele mai restrînse ale ariviștilor mai modești se sprijină pe fundalul unor tipuri de culoare locală și de înfățișare statică ; aceștia, la rîndul lor, sînt atmosferizați de vaste evocări lirice, de tablouri sumbre sau luminoase, pe care le vom aminti mai apoi.

Personajele de al treilea ordin sînt rurale și strict pitorești, se exprimă într-un limbaj îmbinat din provincialisme, arhaisme și întorsături sintactice de pură virtuozitate sămănătoristă ; scriitorul posedă o putere de asimilare și adaptare destul de variată, ducînd-o pînă la amănunte. Mătușa Ruxanda, mama lui Duhu, avară și lucidă, gospodină și voluntară, se menține într-un unitar ritm de femeie de răzeș ; Maranda Cuțuianca e o vrăjitoare decorativă ; baciul Timofti Gîțulea, fost haiduc, bun povestaș și duhliu, e desprins din *Hanu Ancuței* ; Leiba Tudic, crîșmar onest, muncitor, sărac și cu o casă de copii, se furișează din *Venea o moară pe Siret* ; cu discreție și bună amintire, argatul Gheorghe, sărac și îndrăgostit de Sanda, fata unui sătean chiabur, alcătuiesc o pereche romantică des întîlnită în povestirile d-lui Sadoveanu. Congestionat de ma-

terial, d. Cezar Petrescu sadovenizează aci eroic, prin expresie și structura personajelor.

Între povestire și portretură d. Petrescu intercalează, ca motive simfonice, o serie de evocări lirice și cîteva fragmente de cronică. În pasajele realiste domină, firesc, cronica. Faptul de a apela la evenimente prea recente, cunoscute din gazete și din realitatea neprelucrată de artă, este o imixtiune inoportună a ziaristului în lotul literatului. Aluziile la împroprietărire și la semnele electorale ale partidelor, critica alegerilor demagogice, pomenirea „curbei de sacrificiu“ (pag.301) și mai ales transpunerea aproape reportericească a incendiului bisericii din Costești (pag.360-367), cu amănunte tipice și de situație, ca moartea preotului cu evanghelia în brațe, dovedesc mijloace prea facile și o reprobabilă confuzie între autentic și artistic.

Dacă fiecare capitol, ca și în *Calea Victoriei*, poartă un „moto“ poetic, un leit-motiv liric, acesta este un indiciu sigur de subiectivismul elegiac al d-lui Petrescu, prezent în structura sa de romancier. Uneori însă evocarea lirică se desfășoară pe proporții largi și reamintește originele sale sadoveniste, pe care a știut să le fructifice cu mijloace proprii.

Se pot cita în *Comoara regelui Dromichet* pagini de poezie primitivă, ca acelea de la începutul romanului unde evocă viața getică, apoi evocarea unei furtuni surprinzînd pe Oarță și pe Zaharia la săpături (pag. 58-59), a peisajului rustic desfigurat de erupția unei sonde (pag.290-292), aspectul de apocalips al secetei din Piscul Voivodesei (pag. 151-155) și psihoza colectivă a țăranilor plecați în căutarea comorii lui Dromichet (pag.143-150).

Aceste pilde remarcabile de a reda o atmosferă sînt însăși dovada concepției hibride a acestui roman, în care d. Cezar Petrescu tîrăște o avalanșă de procedee și o încălecare de metode, un gros mil sămănătorist, o romantică deformare a psihologiei,

o documentare de cronică și o simplificare de realism popular.

*

N-am bănuit că romanele d-lui Cezar Petrescu ambiționează să realizeze o frescă epică pe dispoziții ciclice, din cauza restrînsei elasticități a temperamentului său liric, rotind în jurul aceleiași obsesii, a tragediei dezrădăcinatului.

De aceea merită o discuție prealabilă indicațiile din explicativul *Cuvînt înainte* al romanului *Plecat fără adresă.*

D. Cezar Petrescu își socotește opera de pînă acum nedreptățită, atît de cititor, cît și de critică. Mai ales îl miră că nici unii n-au prins sensul sociologic al ciclului său de romane, dintre care unele sînt încă pe șantier, autorul intenționînd să ne gratifice cu un respectabil număr de 15-20.

În fața acestei mărturisiri, logic ar fi să renunțăm a mai judeca cărțile sale, apărute, e drept, cu o regularitate prea fecundă. Dar cum nu garantăm longevitatea noastră, spre a ne pronunța într-un viitor problematic despre totalitatea operei d-lui Cezar Petrescu nu ne putem impune o abținere, care s-ar interpreta ca o dezertare de la post.

Nu ne putem dumiri de ce *Plecat fără adresă* (1900) și continuarea ce va să vie, *Sosit fără adresă* (1932), ar fi *„cheia tuturor celorlalte romane în care năzuiesc să redau imaginea unei epoci ; fie urmărind un suflet și un destin individual într-un grup restrîns ; fie sufletul și destinul unei grupări umane, traversînd epoca“.*

De un ermetism interior nu poate fi vorba în epica d-lui Cezar Petrescu, spre a necesita o glosare a atitudinii sale ; despre o filiație balzaciană a personajelor iar nu vedem să fie cazul, deși d-sa reia două figuri, din două opere anterioare, introducîndu-le, în final, pe scena evenimentelor strict

individuale întîmplate în spiritul lui Adrian Sîntion, eroul din *Plecat fără adresă*. Dacă eliminăm balastul teoretic din prefață, credem că d. Petrescu nu face altceva decît să ne confirme impresia despre natura lirică a temperamentului său. Subtilitatea aparentă a explicațiilor sale constă într-o justificare sociologică a structurii sale subiective. D. Cezar Petrescu afirmă liric „un destin planetar", în a cărui orbită evoluează destinul nostru individual. Un determinism atît de global ni se pare o exagerare, cînd sensul unei opere epice, dincolo de semnele vremii, este să ne pună în față puternice individualități, creații cu aparență de realitate. Cunoaștere a individualului divers, arta își capătă involuntar coloratura epocii, dar nu-și propune să ilustreze concret o teorie căreia i se pot opune infinite alte teorii.

D. Cezar Petrescu e convins că „pecetea timpului" se rezumă la „o psihologie de învinși". Un romancier sovietic va crede că umanitatea intră într-o epocă de renaștere și creații uriașe, după cum Gide socotește că trăim într-o epocă de eliberare a individualismului, pînă la dogmatizarea anomaliilor, iar Paul Valéry că ne îndreptăm spre o disciplină interioară și de expresie de cel mai pur clasicism. Unde e adevărul deci ? Desigur, în temperamentul fiecăruia. În cazul unui romancier, nu teoriile ne interesează în primul rînd, ci soliditatea creațiilor sale.

Romanul cuprinde două părți : cea dintîi e un monolog interior al unui literat însemnat cu numele lui cel mic, Ion, chemat brusc, după o lungă despărțire, de prietenul său Adrian Sîntion, într-un părăginit oraș de provincie. Ion e un visător și un ratat în viață, dacă nu și în artă, lipsit de experiențe salubre, care să-i alimenteze inspirația. Foști colegi, prieteni dintr-o necesitate de contrast, și-au despărțit drumurile, fiindcă aveau un destin izolat. Ion trăiește în marginea vieții, timid și așteptînd rezultatele altora, ca să-și capitalizeze fișele uma-

ne, pentru o operă care nu se mai înfăptuiește. Originea lui Sîntion, sinucis misterios în acest simbolic oraș provincial, fără nume, o vom găsi-o povestită într-un jurnal scris cu tensiunea din preajma morții și care formează a doua parte a romanului, denumită *Caietul cu scoarțe albe*.

Mult mai prolixă și mai puțin substanțială, atmosferizarea cu etapa finală a lui Sîntion putea fi redusă la cîteva pagini ; ce ne interesează e reconstituirea autobiografiei eroului, tip voluntar pentru lume, învingător în viață, epicurian calculat și fără tulburări paralizante de conștiință. Dar rostul confesiei postume a lui Adrian e tocmai explicarea mobilelor paradoxale, în aparență, care l-au determinat să se sinucidă. În fond, acest biruitor e un dezrădăcinat, modificat prin voință desperată. Fiu al unui tată alcoolic, mort la o metresă vulgară, la care fugise de-acasă, desprins cu dezgust de o mamă văduvă și săracă, biciuit de ambiție socială, inteligent, muncitor, dornic de relații și calculîndu-și geometric viitorul, Adrian e un intelectual autoeducat prin cărți și teorii din epoca anarhismului estetizant al simbolismului.

Adolescent cu disponibilități virtuale nelimitate, la curent cu lecturile timpului, asimilîndu-și o suficientă manieră de mondenism, Sîntion e un Julien Sorel combinat cu puțin Greslou (eroul *Discipolului lui Bourget*), transplantat pe malurile Dîmboviței. În punctul de plecare e un dezrădăcinat autohton, surprins într-un stadiu de intelectualitate mai rafinată, deformat de scientism și de un psihologism strict senzorial.

Victoria lui Adrian se bazează pe o înfrîngere : extirparea metodică și voluntară a sentimentalismului. Cu aforisme scoase din cărți, cu vanitate maladivă, cu flagelarea afectivității și cu o amabilă complicitate a mediului în care evoluează, Adrian izbutește să taie nodul ombilical între el și origine. Intrat în familia unui snob al timpului, Jack Medo-

veanu, om politic, amator de paradoxe facile, afemeiat cu succese viu comentate, soț din simplă conveniență socială și tată puțin recomandabil al unui băiat mediocru, Lucian, colegul lui Sîntion, și al unei fete sentimentale, simbol al tinerei gen 1900 — Adrian, ca și în *Discipolul*, își confruntă rezistența voinții, cu dragostea sinceră a Lilianei, piatră de încercare și primă etapă în drumul lui de arivist.

Ca și la Bourget, Adrian creează victimei feminine ceea ce romancierul francez numește „o dispoziție literară", intoxicînd-o cu sentimentalismul liricei lui Samain. Fata e învinsă, îi mărturisește iubirea, dar experimentatul erou, deși era el însuși prins în mrejele dragostei, o respinge, o umilește și o minte că iubește pe altcineva. Primul examen trecut, Sîntion va ieși întîiul pe țară, între absolvenții liceului și intrat într-o confrerie de ambițioși va face carieră ; jurnalul se întrerupe aci, rămînînd să fie continuat în alt volum.

Psihologia lui Adrian e o expoziție de influențe literare. În evocările de reportaj al timpului, d. Cezar Petrescu și-a amintit de Paul Morand, în argumentarea amoralismului și individualismului lui Sîntion a pus la contribuție reminiscențe din Stendhal, din Bourget și din Gide, iar în reconstituirea provinciei autohtone a utilizat resursele sale de lirism moldovenesc.

Amestec de monolog interior, de analism cam dezlînat, de reportaj al timpului astăzi desuet, de lirism și simbolism facil — romanul *Plecat fără adresă* e o pildă de forța de asimilare și adaptare a d-lui Cezar Petrescu. Așteptăm a doua parte a operei, care să ne justifice descompunerea morală a lui Adrian, sinucis din motive încă enigmatice. Pînă atunci, eroul e o simplă schemă, iar autobiografia lui o premisă ; între ea și concluzie, care e sinuciderea, absentează marea pulsație a vieții lui de cuceritor, de unde va începe eroziunea internă.

*

Nepoata hatmanului Toma nu este, cum s-ar crede, un roman istoric, de poezie paseistă, ci numai reeditarea în volum, cu titlul schimbat, a neterminatului reportaj numit *Miss Romînia* și publicat în ziarul *Curentul*. În tîrgul mediocru și imaginar, Scovarză, viața se aprinde brusc prin contagiunea concursurilor de frumusețe, care au năvălit de la centru înspre periferia provincială. D. Cezar Petrescu găsește astfel prilejul unei demonstrații a temei sale predilecte, prin care explică dezrădăcinarea provincialilor, sub presiunea modelor venite din marele oraș și sub incapacitatea lor de adaptare la noi condiții de viață. Mediul ales drept eprubetă al acestei experiențe istovitor reluate îl formează modesta familie a unui arhivar la grefa tribunalului, Iorgu Căuș, tată prolific și bețiv de discursivitate caragialiană, devenind dintr-o dată centru de atracție al tîrgului, prin alegerea fetei lui, pe cît de frumoasă pe atît de proastă, Margareta Căuș, funcționară la poșta locală, Miss Scovarză ; proclamată în curînd Miss Romînia, cu speranța de a depăși granița, iluzia e curmată o dată cu sfîrșitul romanului, sfîșiat ca un film uzat de provincie, în momentul consacrării ei definitive, în București.

Scoasă din inerție, fără voia ei, familia Căuș e luată de șuvoiul missomaniei ; frații, surorile, cucoana Aglaia, mama laureatei, tînărul ceferist Olimpiodor Spancioc, poet de platitudini sentimentale și logodnicul Margaretei, toți sînt prinși în cotilionul febril al gloriei și contaminați de microbul ascensiunii morale în propriul tîrguleț. Numai Margareta e impasibilă, ca o zeitate tîmpă dar drăgălașă, instrument docil în mîinile berbanților mondeni din localitate și abilei regizări a gazetarului ignar dar întreprinzător, Filip Filipovici, directorul revistei *Ilustrația colorată*. D. Cezar Petrescu își închegează romanul, cu dexteritatea unui improvizator de schele. Paralel cu demența dezlănțuită în cercul placid al familiei Căuș, urmărește intrigile și ani-

mozitățile elitei locale, revoluționate de tînărul avocat Armand Grindey, vînător de zestre și de fecioare facile, debitor girat cu amabilitate interesată și autor al loviturii de teatru, care descoperă o Miss într-o umilă funcționară de poștă, înstrăinîndu-și simpatiile bunei societăți, roase de cancerul vanității. Astfel, defilează inevitabilele notabilități ale tîrgului : colonelul Ilarie Roboteanu, dominat de ambiția d-nei colonel Cleo Roboteanu, mamă a gentilei d-șoare Elise Roboteanu, candidată înfrîntă, cu tot prestigiul ei social, de anonima fată a arhivarului Căuș. Neapărat intră-n scenă și satrapul județului, prefectul Sache Blîndu, cîștigat, prin manevre subtile, de partea lui Grindey și a viitoarei Miss, pe care o ia sub ocrotirea sa. Tot atît de fatal, apare și bancherul evreu Aron Calmanovici, posesor de utile bancnote și tată al unei fete nefericite, respinsă și ea în fața triumfalei și anonimei Margareta. Grupul al treilea al acestui decor de teatru provincial se compune din reprezentanții presei, între care Filipovici e tipul profitorului ignorant dar cu spirit practic. Toni Bar e boemul cu oarecare lecturi literare, profitor de Misse, secretar de redacție care știe toate tainele patronului, îi scrie articolele și beneficiază, în limitele respectului celui mai abil, de imprevizibile avansuri, ținîndu-se totdeauna într-o agreabilă înseilare a vieții.

Ca un lacrimogen contrast față de Tony, băiat vesel și cu succese feminine, e născocită dactilografa redacției, Ortansa Protopopescu, fată săracă și urîtă, sentimentală și victimă a indiferenței volubilului secundant al lui Filipovici.

N-am putea spune că d. Cezar Petrescu nu și-a întîlnit eroii în viață și nu și-a observat confrații în presă. Însăși exactitatea de Kodak a filmului său povestit diminuează semnificația artistică a romanului.

Dacă liricul și elegiacul au putut intui mai adînc fizionomia lăuntrică a dezaxaților săi preferați, umo-

ristul care şi-a impus o vervă facilă, de revuist fără cuplete, lunecă în procedee mecanice, în clişee dăunătoare. Satirizarea personajelor prin nume : Căuş, Roboteanu, Bar, Blîndu, Spancioc — ne aduce la începuturile teatrului nostru comic, pe vremea „cantonetelor" lui Alecsandri, cînd publicul rîdea şi era uimit prin însuşi faptul brut că-şi poate vedea concetăţenii pe scena rudimentară a unei observaţii şarjate.

Şarja d-lui Cezar Petrescu este de calitate inferioară, fiindcă se adaptează la nivelul unui gust rămas astăzi la periferia păturii cititoare. Atitudinea sa nu este principial blamabilă ; deficienţa ei stă în expresie şi în abilitatea pur tehnică prin care îşi caracterizează eroii. D. Petrescu s-a identificat atît de mult cu formula maşinăriilor sale pretinse umoristice, încît nici efortul invenţiei de situaţii nu-l mai preocupă. După cum în *Kremlin* a simulat densitatea epică a naraţiunii cu exerciţii de pastişă a modului de redactare a unui fapt divers, tot astfel în *Nepoata hatmanului Toma* umple pagini întregi cu fulgi de gîscă, proveniţi din pastişa polemicilor locale, stîrnite de taberele adverse, interesate în alegerea unei Miss, după vanitatea de familie şi poziţie socială.

Satira îşi cîştigă valoarea din prelucrarea artistică a materialului ; d. Cezar Petrescu cultivă situaţia improbabilă, calamburul facil, stilul de solemnitate plată, nu numai în gura personajelor, dar în tot cursul comentariilor sale. Această suprapunere a stilului personal dus pînă la identificare cu stilul comicelor făpturi agitate în improvizatul panopticum al romanului — este însăşi eroarea de expresie a scriitorului.

Cine poate adera la aceste pasaje, cu tot bunul gust pe care-l posedă orice cititor de calitate :

„Se născuse (Margareta) *în zodia Berbecului, cu nouăsprezece ani în urmă, asistată de o singură ur-*

sitoare : moaşa despărţirii. Nu se născuse nici într-un palat fermecat, ci într-o cameră scundă şi afumată, din mahalaua Fierbinţi, în tîrgul Scovarză, pe care zadarnic îl veţi căuta pe hartă, căci vă garantez că n-o să-l găsiţi."

„Mahalaua aşa se numeşte, dar tîrgul altfel. Cititorul va înţelege că sîntem nevoiţi să-i tăinuim adevăratul nume, ca să nu ridicăm asupră-ne cu duşmănie o populaţie urbană de 18.000 locuitori, printre care autorul numără prieteni şi chiar creditori."

Expresia poate fi convenabilă într-un efemer *Popas duminical*, cum adesea scrie d. Cezar Petrescu, însă nu poate trece şi într-un roman de ţinută literară.

În acelaşi ton, cu aceeaşi raportare la faptul divers şi aluzie de reporter, iată cum e comentată rezistenţa pudică a Margaretei, asaltată la ghişeul poştal de amatorii de aventuri sentimentale :

„Şarpele s-ar fi retras ruşinat în gaură de şarpe. Iar omenirea, salvată de asemenea virtute inexpugnabilă, neispitită să se mai înfrupte din pomul binelui şi al răului, ar hălădui şi astăzi în rai, fără grijă de fisc şi de problema locuinţelor eftine."

Spirit forţat din care nu va ieşi niciodată şi un umor de calitate, oricîte cronici romanţate va mai înseila dexteritatea fecundă a d-lui Cezar Petrescu. Cu *Nepoata hatmanului Toma*, romanul social se dizolvă în cronică, umorul în revistă săptămînală, iar stilul scriitorului evoluează spre verva facilă şi locul comun al cupletistului ancorat în cotidian.

Din vol. *Critice*, 1935

PERPESSICIUS

Itinerar sentimental

D. Perpessicius iubește poezia cu o afecțiune adolescentă și astăzi. De cîte ori, în cronicile sale literare, scrie despre un volum de versuri se apropie de un debutant, ca și de un poet notoriu, cu tremurări de suflet, ca de o dimineață de mai. Lectura sa poetică descinde din clasicitatea latină și merge pînă la ultimele producții de avangardă. Deși d. Perpessicius a exaltat modernismul cu o ferventă de partizan, n-am putea spune că, în critica sa, dă dovadă de exclusivitate. O amabilitate confraternă îl face să nu dezarmeze nici în fața efemeridelor versificate. Cu grație și ocoluri erudite, cu venin fin distilat, d. Perpessicius se-mpiedică de o strofă promițătoare, citează un vers sonor, culege o imagine și vede o virtualitate acolo unde noi, mai categorici și pretențioși, n-am găsi decît exerciții fără consecințe. Poet el însuși, cu începuturi antebelice, cu perioade de pauză lungă, credem însă că poartă în sine un trubadur fără vîrstă. Oricît va continua să decerne „mențiunile" sale nenumăraților confrați, d. Perpessicius va scrie el însuși poezii și peste două decenii de la prezentul *Itinerar sentimental.* Sensibilitatea sa minoră nu-și va epuiza resursele într-o ardere supremă, după care să rămînă un pus-

tiu aspru. Un intimism delicat, de experiențe în surdină, aplicat uneori la cotidian, alteori asociat cu o reminiscență mitologică, adesea tulburat de o lectură surprinzătoare, o grație cu păienjenișuri fragile și multiplicate și o ironie corectată de sentimentalism — îi vor oferi neîntrerupt prilejul de a-și ține un prețios jurnal interior.

La baza poeziei d-lui Perpessicius există un cert indiciu de impulsie ocazională. O plimbare printre peisaje noi, o încrucișare de priviri, o durere cu precise cauze, o bucurie de dragoste sau o plictiseală provenită din monotonia vieții se transformă în vers. Credem că această consemnare a propriilor evoluții sentimentale dă sens cronologic poeziilor sale. Numai cine are o viață interioară cu suișuri și depresiuni simte nevoia să-și dateze momentele sufletești. Poetica d-lui Perpessicius a rămas egală cu sine, de la debut pînă astăzi ; experiențele sale formale s-au cristalizat în mijloace ușor de identificat în orice epocă, după anume constante.

Pe cît ni s-a păstrat impresia primă, în *Scut și targă* exista o dexteritate imagistă mai susținută. Era un semn de întrecere cu limba poetică. Libertățile de rimă, împletirea de neologisme tehnice și cuvinte uzuale, frecvența numelor proprii și acum sînt des utilizate. D. Perpessicius și-a format însă o disciplină din poezia clasică, mergînd spre simplitate. Într-un timp de concurențe ermetice, de poze intelectualiste și de alergări inoportune după inedit, în *Itinerar sentimental* respirăm un aer de autenticitate, care nu și-a impus silnicii și mode.

Luăm cu intenție două poeme din intervale diferite, spre a vedea că d. Perpessicius a scris totdeauna pe aceeași strună, cu melancolie reținută și fără a disprețui tonul de romanță, în care își prinde normal bătăile lăuntrice :

Iubirea noastră s-a născut
În nopțile cînd au căzut
Din cer nenumărate stele,
Ca lungi șiraguri de mărgele.

Iubirea noastră a crescut
Cînd frunza toată a căzut,
Cînd trist cîntau pe tinichele
Tot picături de ploaie, grele.

Vezi, Fatma, cînd abia năștea
Iubirea noastră, orice stea
Ne-nveselea, din cer, căzînd,

Dar azi cînd ne iubim și cînd
De vînt orice copac se frînge,
De-ar mai cădea o stea, am plînge.

(De-ar mai cădea o stea...)

Poezia e datată oct. 1917.

Peste patru ani, în 1921, cînd modernismul experimenta îndrăzneli ostracizate, îl regăsim pe d. Perpessicius pe aceeași linie a expresiei sale proprii, cu farmec discret și egalitate de disciplină :

Cu ciocuri mici de vrăbii înghețate
— Ce-ar fi voit să le deschid să intre —
Bătură boabele de măzăriche,
O noapte-ntreagă-n geamuri, dar zadarnic.

Le auzeam cum bat și cum se roagă,
Cum crivățul le biciuia sălbatic,
Cum oboseau și se gîndeau să plece,
Cum reveneau și iar porneau să bată.

Mi-era de ele milă, mult, și totuși
Nu m-am urnit din așternut, de teamă

Să nu-mi stric scumpa mea singurătate,
În care mi-adormiseşi, caldă-n suflet.

Nu-i, scumpa mea, aşa că, astă-noapte,
Şi la fereastra-ţi au bătut într-una
— Cu ciocuri mici de vrăbii îngheţate —
Zadarnic, boabele de măzăriche ?

(Versuri albe)

Cunoaştem, din *Scut şi targă*, ironia sentimentală, motivele livreşti şi mitologismul graţios al poeziei d-lui Perpessicius ; ne întîlnisem acolo mai rar cu sufletul său elegiac, din ale cărui nelinişti au vibrat cele două poeme mai sus citate.

În *Itinerar sentimental* luăm cunoştinţă şi cu un peisagist concentrat, cu efecte de perspectivă imagistă, fără ca dexteritatea să prevaleze asupra tresăririi lirice :

Un vînt de toamnă pomii trist îndoaie,
Închise ramurile-n ceaţă-s ca-ntr-o crisalidă,
Iar răsfirat un nor pe bolta cea lividă
E-un snop uitat pe cîmp şi risipit de ploaie.

Brumate stelele pe cer atîtea-s de puţine
Că şi-un copil le-ar număra ce-ncepe să înveţe.
Tresar umilele batraciane săltăreţe
Din pietrele pavajului cînd zvon de paşi le vine.

Pe cer, în fine, luna de coraliu
E centrul unui halo extraordinar,
Trec berze-n şiruri cu un fluturat avar
Al unei mîini ce ţine-un evantaliu.

(Peisaj progresiv)

O ultimă pildă de lirism concentrat în două strofe, în ton de epigramă antică, ne dă măsura delicateţii de simţire a eroticei d-lui Perpessicius :

Nu ne-am uitat la lună niciodată,
N-ai suspinat nici tu, nici eu,
Am mers cu capul în pămînt mereu
Cît a ţinut cărarea toată.

Cum ne-ntorceam şi ne-nsoţeau prin tină
A noastre umbre-aşa stingher,
Ne-am ridicat privirile spre cer
Şi le-am unit sub luna plină.

(Conversiune)

În forma de clasică factură a poeziilor acestui *Itinerar sentimental* şi-a prins aripile un suflet de nostalgic trubadur romantic.

Volumul d-lui Perpessicius se-nchide cu o serie de traduceri, care, pe lîngă valoarea lor de transpoziţii armonioase, mărturisesc eclectismul gustului său poetic. De la Catullus la Jules Laforgue, de la Martial la Baudelaire, lirismul uman e o hartă cu popasuri liniştitoare, pentru toate temperamentele de visători.

Din vol. *Critice,* 1935

ANTON HOLBAN

Romanul lui Mirel ; O moarte care nu dovedește nimic ; Parada dascălilor

Din generația mea literară, d. Anton Holban, cu o activitate sporadică dar variată, cu greu s-a fixat într-un domeniu. A semnat flotante figurine critice, a căror savoare mi-a scăpat, s-a abătut spre istoria artei, a revenit cu un larg studiu asupra literaturii d-nei Papadat-Bengescu, ca să reapară, după suficientă absență, cu un roman. Diletantism, căutare de sine, cine poate ști resortul acestor frînte alternări ? Sub văl autobiografic, se pare că *Romanul lui Mirel* e și o lichidare a inconsistenței de pînă acum.

Adolescent alintat și egoist, amator de călătorii, de istoria artei și de perpetuă disertare, Mirel își povestește iubirea inegală, capricioasă, pentru două din verișoarele sale. Pentru una o iubire idealizată și repede dezamăgită de realitate, pentru alta senzuală și egoistă. Contradicție de adolescent, orgolios cu o fată sentimentală, timid cu o femeie sigură pe sine.

Surprinzător, în această schiță de roman, e tonul sigur, cu fraza nudă și observația directă ; Mirel își creionează fauna familiară, cu o luciditate rea. Mediu balzacian, de proporții portative, cu unele reveniri și prolixități, ambiția lui Mirel interesează

prin creația lui Tololoi, un ratat bonom, simpatic și ușor umoristic, dar exasperat de abstinența impusă de soția lui, care-l înșeală cu un altul, după cum înșelase și închipuirea platonică a lui Mirel.

Brutal cu o verișoară, dezamăgit de alta, Mirel scapă de tirania pubertății. D. Holban are însă datoria să revie ; cu luciditatea sa psihologică, de la această schiță, îl așteptăm la o etapă de maturitate de creație.

*

Romanul nostru nu excelează în studiul analitic al cazurilor de conștiință. Cu excepția d-nei Papadat- Bengescu, a *Omului descompus* al d-lui Aderca, a pătrunzătoarei analize a geloziei din primul volum al romanului *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* al d-lui Camil Petrescu, și a cîtorva pagini de debut din *Mătușa Matilda* a d-rei Stahl — domeniul e aproape virgin.

În subtilitățile psihologismului, scriitorul trebuie să aducă un desăvîrșit calm și un fel de atentă auscultație în propriul lui suflet. Autobiografia poate fi ușor poetizată, deformată cu închipuirea, proiectînd-o în planuri ideale, care nu se mențin în sinceritate decît prin punctul de plecare în contact cu realitatea de la care a deviat. Transformată în investigație lucidă, ea devine un simplu instrument de cunoaștere, o descindere în uman, urmărind să descifreze un tip psihologic. Dacă pornește de la un substrat autobiografic, romanul de analiză se conciliază într-o generalitate abstractă și oarecum obiectivată prin efortul de a desluși mecanismul intim al unei pasiuni.

D. Anton Holban reușește să se sustragă primejdiei de a poetiza pe un pretext de psihologie, fiindcă eroul său, Sandu, urmărește nu numai o confesiune, dar și o definire în marginile unei experimentări a propriului temperament.

În romanul de analiză, sinceritatea se confundă cu luciditatea. Ispita de a se idealiza într-o confesiune nu este un criteriu legitim de a condamna un gen anatemizat de Brunetière ca o falsă „literatură personalistă". E o eroare de dogmă clasicizantă și un scrupul de moralist, care confundă confesia artistică cu un act de ispășire creștină.

Eroul d-lui Holban, studentul Sandu, își povestește la persoana întîi variațiile iubirii pentru o colegă a sa, Irina, căutînd să definească, într-un dublu plan, două temperamente și două inteligențe opuse. Sandu e un orgolios și un timid, un intelectual care își caută un fel de auditor restrîns în sufletul unei femei, și un febril neurastenic, trăind cu iluzia dominațiunii în iubire, în care se consideră mai mult spectator decît serios angajat. E un suflet mai ales livresc, legănat în confuzia că viața e un teren de experiență pentru eul lui și că iubirea se poate discuta și combate asemenea unei cărți. Un romantism nemărturisit îl împinge la un sistem întreg de perfectare a iubitei ; fac lecturi împreună, îi stabileste un program de studii, îi inoculează propriile lui gusturi, căutînd să-i formeze o personalitate care nu este altceva decît dublul personalității lui. Acaparator absolut, se vede necontenit contrazis de realitate. În timp ce imaginația lui activează cu iluzia izbînzii, se vede treptat dezmințit ; e firesc, din această cauză, să-și creeze o nouă superioritate, aceea a judecătorului dezamăgit, față de superioritatea inițială, în baza căreia să-și poată impune individualitatea unei alte ființe. Este o certă contradicție în structura morală a acestui îndrăgostit ; o nevroză specifică îl minează, fără ca el să-și dea seama ; prin această trăsătură interioară, autoanaliza duce la crearea unui tip și dă o valoare de document sufletesc romanului. Sandu afirmă că își petrece vremea cu Irina din obișnuință și plictiseală ; se consideră un sacrificat, care face concesii vieții erotice. Eroarea lui, inconștientă mai

mult, este de a nu crede în dragoste. Totuși, dintr-o livrească hipertrofie, se dorește un Don Juan, se dezgustă de pierderea unor posibile aventuri cu alte femei, mîhnit că-și risipește vremea cu o fată mediocră.

Egoismul și egocentrismul nu sînt, desigur, o dispoziție naturală în iubire. Abandonarea în combustia clasicului *„égoisme à deux"* este semnul pasiunii autentice. Reticențele morale, analiza fiecărei vorbe și atitudini, regretul o dată angajat în jocul erotic, impresia de nenorocire perpetuă și de plictiseală insuportabilă — creează un fel de falsă disponibilitate interioară, de care este devastată dragostea lui Sandu. Neputința de a iubi i se pare astfel o realitate naivă, stăpînirea de sine o certitudine și indiferența la durerea altuia un semn al superiorității.

Această formă neurastenică a iubirii îl duce pe Sandu, în etapele esențiale ale confesiunii, la dublu integral. Se îndoiește de propriile lui stări sufletești și de ale Irinei. Se vrea iubit și nu este sigur de pasiunea femeii. O consideră ușuratecă și fiindcă i s-a dat i se pare că săvîrșește un act mecanic, ori de cîte ori o posedă. După fiecare scenă de acest fel, el se consideră eliberat ; descărcarea nervoasă îl calmează, obsesia se risipește și iată că își poate îngădui veșnica lui ipoteză liniștitoare : Irina e dominată de el, fără ca să se simtă angajat într-o pasiune reciprocă. Jurnalul lui Sandu s-ar fi putut întinde, pe aceste alternanțe, pe mii de pagini, fără o soluție concludentă.

Bărbatul care se socotește atît de lucid în analiza căreia se supune cu o amară voluptate n-are totuși intuiția dragostei, mai just a femeii. Plecat la Paris, punînd între slăbiciunea lui și mobilul de incitație distanța, nu-și cîștigă liniștea. Pasiunea este o ardere lăuntrică, în timp ; e de ajuns să-i sfărîme presupusa indiferență.

Irina îi pusese odată categorica întrebare : *„Ce ai de gînd să faci cu mine ?"* Sandu, tip de voință

fragilă, afectat de neputința de a conchide, dă un răspuns logic, după structura lui, îi dă libertatea și chiar o sfătuiește să se mărite. În raport cu încercările Irinei de a se căsători, intervine Sandu cu vechile raționamente : ironizează pe candidații eventuali, subliniindu-și indirect superioritatea. Într-o problemă în care femeia își pune sufletul și simțurile, bărbatul activează cu rațiunea. Planurile sînt contradictorii și drama se petrece pe două paralele fără punct de tangență. E de ajuns însă ca Irina să se descătușeze de cercul vicios al irezolvării, căsătorindu-se, evident din clasica răzbunare a femeii care se simte părăsită, ca Sandu să reacționeze, să se simtă nenorocit și subprețuit, să se umilească și să se plîngă, să caute a schimba cursul unei vieți pe care n-a acceptat-o decît ca pe un provizorat indefinit. Concesiile încep din partea lui, cu aceeași precipitație cu care pînă acum își aglomera rezistențele. Abia în fața faptelor își dă seama că a iubit-o pe Irina ; crede în pasiune după ce a respins-o ; Sandu se descoperă îndrăgostit, cînd e prea tîrziu. Irina e dispusă să renunțe la căsătorie ; asigurat în parte, reintră în vechiul lui eu : iar o disprețuiește și o consideră fără personalitate, iar se crede disponibil și pleacă din nou în Franța. O scrisoare a unei prietene comune îi anunță că Irina a murit într-un accident, în munți. Dar în sufletul lui orgolios și nesigur, interpretează sacrificiul femeii ca o jertfă logică : *„A fost convinsă că-mi este de prisos și dispăruse“ ;* supozițiile nu dorm însă nici în fața evidenței. Scepticismul bărbatului hipertrofiat își mîngîie raționamentul cu o posibilitate, dacă nu controlabilă, anulabilă, a durerii ca un calmant la-ndemînă, foarte comod : *„Poate a lunecat“.*

Pe aceste cuvinte se încheie subtila analiză a iubirii din *O moarte care nu dovedește nimic.*

Dacă romanul de analiză are predilecție pentru

materialul autobiografic, tehnica lui variază cu o supleţe conformă cu timpul. Benjamin Constant a scris *Adolphe* într-o naraţiune lineară şi cu o linişte clasică ; tot astfel şi Fromentin pe al său *Dominique*. În *La porte étroite*, Gide s-a folosit de aceeaşi metodă, pe care a schimbat-o însă, în *L'école des femmes*, cu procedeul mai artificial a două jurnale intime juxtapuse. Jacques Chardonne, în *Eva* a adoptat tehnica simplă a jurnalului unic în care îşi înseamnă etapele mai puternice ale unei evolutii morale, într-un ciclu de sentinţe şi observatii interioare.

Metoda d-lui Holban am putea-o numi evocativă : ea se abate de la modelele cunoscute ; stările sufleteşti se asociază în legătură cu incidente reale reînviate de memoria afectivă. Evoluţia personajelor e urmărită mai mult în timp decît în spaţiu. Analiza se-ntretaie cu evocarea, reflexia cu fulguranţa plastică a faptelor mici dar semnificative. Romanul său e alcătuit ca un subtil mozaic, în care fragmente miniaturale, stilizate cu graţie şi poetizate cu descripţii, întregesc o psihologie. Desigur că această tehnică e luată din procedeele disociative ale analismului proustian, pe care d. Holban l-a aplicat cu migala unui pictor care ar reduce scara de frescă la miniatură. Analiza sa lucidă nu ignoră graţia interioară şi stilistică. *O moarte care nu dovedeşte nimic* este adevărata afirmare de prozator a d-lui Anton Holban.

*

Cu *Parada dascălilor*, d. Anton Holban trece de la analiza propriului peisaj moral la observaţia lucidă şi ironică a cîtorva tipuri caracteristice din mediul didactic. E semnificativă atenţia pe care scriitorii încep s-o acorde deformaţiilor sufleteşti ale unei bresle cu o fizionomie bine conturată şi din nefericire minată de un ridicol din ce în ce mai ac-

centuat. Pe lîngă valoarea artistică a operelor cu material din lumea profesorală, ca un principiu de lărgire a cîmpului de observație socială și psihologică, se-nmulțesc și documentele necruțătoare asupra unei galerii de tipuri, scoase din respectul convențional și nejustificat de pînă acum. Școala romînească nu dă numai diplome de știință și apostoli de carnaval ; ea este și o colecție de vietăți pitorești, cu indigențe specifice și ipocrizii ascunse sub un prestigiu aureolat. Fără voie deci, literatura inspirată din viața didactică va conține și o critică a psihologiei de breaslă, oricît ne-am situa pe poziția aprecierii artistice.

Produs al burgheziei urbane, profesorul autohton se integrează și el în condițiile sociale prezente și participă la psihologia colectivă a unei pături care interesează progresiv pe romancieri. Caragiale, care este pictorul cel mai veridic, deși întors spre satiră, al conformismului și insuficiențelor morale ale micii noastre burghezii, n-a uitat să amintească și de tipul dascălului autohton, surprins în micile lui compromisuri de intervenții și concesiuni profesionale și în ridicolul lui de persoană pedagogică, încorsetată în metode și manii. După război, o dată cu extinderea culturii generale și multiplicarea răspînditorilor ei, provincia și-a sporit pitorescul administrativ și politic cu o nouă fațetă, a pitorescului cultural. D-ra Marta Rădulescu a filmat cîteva siluete de pe natură, din provinciile alipite, cu observație de oglindă, fidelă și cu umor de întristătoare efecte. În aceeași linie de preocupări, cartea d-lui Holban e un ierbar de autentic colecționar, unde varietatea tipurilor prinse în acul ironiei întrece prin pitoresc și adîncime, ca și prin expresie, celelalte inițieri în lumea didactică.

Dar *Parada dascălilor* are lipsa sau originalitatea de a nu fi nici o succesiune de schițe, nici un roman sau un ciclu de memorial. D. Holban ne previne că a urmărit să redea atmosfera de cancelarie într-o

serie de portrete. Fără a-şi fixa tipurile în cadrul unei anumite şcoli şi localităţi, în specificul individual a condensat, prin arta sintetică a portretului, scheme simbolice din breasla didactică. Fără acţiune exterioară şi intenţii epice, prezentarea d-lui Holban e animată de spiritul viu şi acid al observatorului, cu reflexii personale care au un rol de pauze sau de legătură între figurile ce evoluează într-o ambianţă comună. Din acest motiv, fresca sa de belferi e lucrată cu participarea egală a romancierului, care a observat pe realitate, şi a criticului, care a eliminat şi abstractizat, prin arta subtilă a portretului labruyeresc, contingenţele verificabile ale modelelor.

Romanul *O moarte care nu dovedeşte nimic*, operă de remarcabilă analiză interioară şi *Parada dascălilor*, expoziţie animată din lumea profesorală, afirmă cele mai personale însuşiri ale d-lui Holban. Realismul său psihologic vine din linia analiştilor francezi, prin luciditate şi nuanţă, prin cizelarea şi abstracţia expresiei, organizate pe tipificarea psihologică şi controlul cuvîntului şi al frazei. Există o incontestabilă puritate de linie interioară şi de măsură stilistică, în literatura d-lui Holban. Am afirma prea puţin recunoscîndu-i talentul ; subliniem că el se dezvoltă în limitele unui concept artistic, cu însuşiri personale care-l disting în cercul confraţilor de generaţie.

Preferinţele sale se definesc mai vizibil în *Parada dascălilor*, unde d. Holban ne introduce între eroi, printr-un scenariu dramatic, cu replici caracteristice, care dau nota esenţială a oamenilor, cu economie verbală şi tehnică evident concisă, ca să treacă apoi la amplificări susţinute de tipuri. Desigur, scriitorul urmăreşte intenţionat efecte de compoziţie, exercitînd însuşiri, în mic, care simţi că îi aparţin organic.

Într-un aspect obiectivat prin arhitectura amănunţită a portretului, d. Holban ne prezintă psiho-

logii tipice de dascăli ; de la părintele Bartolomeu, preot și profesor, mărginit, plictisit, și profitor, la maniacul erudit de cancelare, filologul Berechet, savant fără mesaj public și pedant din specia franciană ; de la silueta artistului mediocru și ratat, a maestrului de desen, Frunză, la enigmatica ciudățenie, drept unică personalitate, a lui Hanibal Ionescu, amator de participări la examene și de minore sentimentale ; de la aspectul respingător și neglijent al noctambulului Hortopan, la intransigența și singurătatea lui Popovăț ; de aci la nehotărîrea de holtei a ubicuității retorice a lui Nicolaescu-Dambovitza pînă la platitudinea domoală a lui Lungeanu și la prețiozitatea afectată și pseudodoctă a conferențiarului favorit al urbei, avocatul și fostul profesor Moșinschi, cu intercalarea melancolică a lui Marcu, în tinerețe student strălucit, dar acum adaptat la mediocritatea vieții provinciale și a profesiunii, ca și la apariția fantomatică a lui Musset, epavă morală și putrefacție fizică — d. Anton Holban își distilează neîntrerupt observația ascuțită ; o completează cu scurte scene de atmosferă, cu opiniile intelectuale strîmbe și lecturile arhaice ale dascălilor, cu preocupările lor cotidiane și platitudinea spiritelor, dar cu savoarea anecdotelor picante, purtate în tabla nesecată a lui Adolf Iscovici, profesor de limba germană, încheind cu comentariul tăios al unei conferințe a lui Moșinschi, luate la fața locului. Dacă în finalul portretelor apare inevitabil „poanta“ ironică, d. Holban irizează și o discretă simpatie peste unii din mediocrii săi colegi, deformați de profesie și deficiențe personale, și mai ales se bucură de elevii inteligenți, dezolant de rari, cu excepția fragilului Iliuță, a lui Melinte și a lui Marcel Grünberg, germeni de viață într-un mediu de automate meschine.

Din vol. *Critice,* 1935

CAMIL PETRESCU

Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război ; Danton

Literatura d-lui Camil Petrescu și-a definit substanța și mijloacele de realizare în poezie și în teatru. Volumul său de *Versuri*, care a închis, se pare, și o carieră poetică, a adus o viziune realistă a războiului, un tragism resemnat și sumbru al combatantului. Declamația patriotică, situația solemnă, idealizarea eroismului s-au pulverizat toate în poetica sa bazată pe veracitate și notație. Marea inovație pe care războiul a adus-o în literatura contemporană, la noi și aiurea, stă în autenticitatea experienței morale a unei probleme mai întîi trăită, apoi transformată în materie de artă. În istoria lirismului, de la țipătul nud al poetesei Sapho la discreția ermetică a lui Mallarmé, iubirea are meritul de a fi fost paralel o experiență a omului și o biruință a artistului. Dacă omenirea a cules numai sînge și dezgust din marele carnaj de-abia cicatrizat — scriitorii care au tratat războiul în lirică sau în roman au descoperit un nou strat de reacțiune morală a omului față de acest fenomen.

Noutatea versurilor de război ale d-lui Camil Petrescu a participat la această *autentificare psihologică,* rupînd cu tradiția unui gen, unde conventiona-

lismul patriotic menținea unele rețete estetice considerate inatacabile.

Structura realistă a d-lui Camil Petrescu este comună și pieselor sale de teatru. *Suflete tari, Act venețian, Mioara* și *Danton* au dovedit un talent dramatic de o pătrunzătoare luciditate de analiză și de un realism psihologic stăpîn pe mobilele intime ale personajelor. Astăzi, cînd d-sa trece la proză și se impune ca un romancier de personală factură, de material și realizare profund remarcabile, regăsim concentrate toate însușirile sale de observator realist și de subtil analist al cazurilor de conștiință.

Romanul d-lui Camil Petrescu apare astfel ca o sinteză mărită a calităților sale de scriitor, care-i conferă și notele diferențiale între prozatorii tinerei generații. Eroul celor două volume, sublocotenentul Gheorghidiu, e o conștiință lucidă, un spirit atent întors în sine însuși, analizîndu-se în două mari ipostaze ale vieții : iubirea și războiul. D. Camil Petrescu îl poartă pe două planuri de experiență și-l dilată de-a lungul a peste 500 de pagini dintr-o vroită intenție de unitate artistică și psihologică. Din punctul său de vedere, ar părea logic să privim cele două tomuri și personajul lor central ca o construcție solid închegată, în două mari momente morale ; însă aceste etape sînt la distanțe interne atît de depărtate, încît o lectură atentă ne pune în fața a două romane separate, cu două teme izolate, fiecare epuizată în limitele unui singur volum. Armonia nu se frînge, calitățile scriitorului nu se întunecă, dacă ne ocupăm de fiecare volum separat.

Cu atît mai mult ni se pare firesc procedeul, cu cît d. Camil Petrescu dezvăluie două fețe lăuntrice și două metode de scris. Romanul de iubire al lui Gheorghidiu se desfășoară pe axele unei realități interne, alcătuită din ardoare erotică și din prăbușiri

de straturi morale prin invazia treptată a geloziei, superior analizată cu mijloace de acuitate stendhaliană ; romanul lui de război e jurnalul patetic al unui intelectual deformat de asprimile campaniei și care-și înregistrează, cu aceeași lucidă sinceritate, aci mai mult plastic decît analist, variațiile unui eu de un accentuat și conștient individualism.

Psihologia lui Gheorghidiu se înrudește cu psihologia eroilor dramatici ai d-lui Camil Petrescu ; student în filozofie, îndrăgostit de abstracțiuni și modelat după idealuri livrești, Gheorghidiu e creat din pasta acelorași „suflete tari", epigoni ibseniani rătăciți în viață și neadaptați la compromisuri, stăpîni pe o minte geometric organizată, dar descompuși de asaltul insidios al iubirii. Virilitatea lor se topește în contact cu siguranța și viclenia instinctului femenin. Literatura d-lui Petrescu a urmărit insistent lupta sexelor, simplificate în două entități contradictorii. Bărbatul reprezintă o conștiință intransigentă, un fel de absolut moral aplicat mai ales în iubire, femeia e un animal cochet, inferior sufletește, ispită a simțurilor și primejdie a echilibrului interior. În iubire, d. Petrescu vede lupta a două esențe biologice. Bărbatul își angajează într-o experiență erotică întreaga personalitate, în timp ce femeia își oferă ca să-și retragă elanul capricios al unei permanente funcții vegetative. Originalitatea sa se mișcă între acești doi poli invariabili. Nu cunoaștem în tot romanul nostru o analiză mai susținută, o pătrundere psihologică, ca în primul său volum. Gheorghidiu este expresia artistică a unui sentiment desfăcut în rotițele lui subtile, după cum Ela, soția lui, risipește parfumul ciudat al grației și senzualității femenine, surprinse cu ochi nuanțat. În ciclul de versuri *Un luminiș pentru Kicsikem,* d. Camil Petrescu a poetizat această intuiție de feminitate, adîncită și în sufletul eroinei din primul tom al romanului său. Valoarea psihologismului este elocventă în sine, dar

crește mai mult cînd îl privim în raport cu temele cam sărace ale romanului nostru, întîrziat în problematica unui monoton conflict social. D. Camil Petrescu se așează în linia romancierilor contemporani, care s-au scuturat de formula îngustă sămănătoristă și au trecut la analiza cazurilor de conștiință, inaugurînd capitolul nou al romanului psihologic.

Gheorghidiu și Ela se zbat în plasa unor instincte strategic încăierate, ca două fiare într-o grotă întunecoasă ; limpezi înlăuntru, prin radiografia analizei, ei nu se definesc prin pitoresc exterior. D. Camil Petrescu posedă însă și un simț plastic, al omului ; silueta lui Nae Gheorghidiu, politician veros și egoist cu aere degajate, ca și a lui Lumînăraru, spirit ignar dar viclean, sînt viguros desenate prin cîteva linii. Un singur capitol e de prisos în concentrarea primului volum : acela în care Gheorghidiu face un neprevăzut curs de istoria filozofiei, în atmosfera de alcov a Elei ; inteligența lui nu cîștigă nimic dintr-o dexteritate didactică, după cum iubirea femeii nu și-o asigură și nici n-o pierde prin considerații asupra „teoriei cunoașterii" ; e un exces de culoare morală și intelectuală atribuit eroului.

*

N-am putea spune că tema războiului este absentă la prozatorii noștri.

L-a evocat Duiliu Zamfirescu, după metoda stendhaliană, anecdotic, descriptiv, văzut din dosul frontului, dar l-a privit în același timp și ca o ilustrare de virtuți a aristocraticei familii Comăneșteanu. Deși și-a intitulat un roman *În război,* faptul de arme cade pe al doilea plan și se rezumă la un episod din istoria unei familii care simbolizează o emblemă morală și o teorie socială.

D. Sadoveanu, în ale sale *Povestiri din război*, nu s-a depărtat prea mult de convențiile romantismului, iar *Strada Lăpușneanu* e mai mult o cronică a societății ieșene surprinsă în ritmul neobișnuit al unei atmosfere de enervare, care s-a abătut peste patriarhalitatea ei domoală. În *Pădurea spînzuraților* și în *Ițic Ștrul dezertor*, d. Rebreanu analizează două cazuri de conștiință provocate de război, fără să evoce ororile și psihologia lui, ca preocupare centrală.

Pentru Apostol Bologa și pentru Ițic Ștrul, războiul e un decor de dramă, estompat într-un plan secund al conștiinței. D-na Hortensia Papadat-Bengescu l-a feminizat, trecîndu-l prin sufletul duios și poetic al unei infirmiere, în *Balaurul*. Romanul *Întunecare*, al d-lui Cezar Petrescu, l-a luat ca pretext melodramatic între Comșa și Luminița și ca diagnostic moral al unei societăți devastate de egoism și imoralitate.

D. Camil Petrescu este primul scriitor romîn care descrie războiul ca o experiență directă. Jurnalul de campanie al lui Gheorghidiu e mărturia unui combatant și inovația unui artist care își confesează propria mutilare morală.

Ca și eroul lui Remarque, eroul d-lui Petrescu e un intelectual lucid, posesor al unui confort moral, făcut pentru timp de pace și care-și urmărește dezagregarea personalității cu același interes al savantului urmărind cristalizarea unei reacțiuni chimice. Romanul de război contemporan este prin excelență realist ; arta lui se sprijină pe observație, materialul pe simțuri, psihologia pe sinceritate directă. Conștiința eroului e înlocuită cu un ochi cuprinzător și cu urechi atente ; sentimentele sînt simple, mecanizate aproape de identitatea împrejurărilor. Romanul de război nu înalță imnuri eroismului și nu combină situații sublime. Analiza a

pătruns și aci ; ceea ce numim erou, cu glas declamator, e un biet om hărțuit de foame și de plictiseală, bătut de gloanțe și de obuze, ca un vînat speriat, scuturat de frigurile morții și înghețat de spaimă, degradat de superstiție și pîndit de demență. Umanitatea războiului e tristă, morala lui e egoistă și redusă la clipa prezentă. Combatantul e un tip psihologic de resorturi adesea rudimentare, dictate de un determinism înfricoșat.

Gheorghidiu își surprinde și analizează fără ipocrizie : frica, superstiția, insensibilitatea la durere, lașitatea și panica, după cum își dezvăluie firesc spiritul de camaraderie și curajul izvorît din straturile unei instinctive conservări individuale și nu din conceptele abstracte ale structurii lui de intelectual. Superioritatea omului cult în război constă numai în facultatea de autoanaliză, în putința de a se dedubla, privindu-se ca obiect și subiect totodată. Există o psihologie profesională a războinicului, pe care d. Camil Petrescu o descifrează cu stăpînire de sine, cu obiectivitate rece, în scene caracteristice, în întîmplări trăite, cu febrilitate și dramatism. E o încordare patetică, un nerv vibrant, o plasticitate sclipitoare, prinsă în formule pregnante, în acest jurnal de campanie, care nu ascunde nimic din ororile și răsturnarea morală a războiului. Povestirea e alertă și colorată, arta și sinceritatea fuzionează, fără să simți efortul de a fi literar. Evocarea unui tir de baraj, cu nebunia asurzitoare a șrapnelelor, ca și trecerea trupelor de la Bran, sînt dintre cele mai dramatice pagini din cartea d-lui Petrescu. Dar acest jurnal de campanie schițează cîteva tipuri de camarazi bine prinse ; alături de Gheorghidiu, temerar, pasionat de război (și aici subliniem noutatea eroului față de Remarque), se desenează figura de ambițios și de cuceritor a lui Corabu și mintea iscoditoare a lui Oprișan.

Un singur lucru regreți, terminînd confesiunea lui

Gheorghidiu : că d. Camil Petrescu nu s-a hotărît să facă două romane distincte, unul de iubire și de analiză, altul de evocare dramatică mai amplă a războiului. Debutul său în proză este însă afirmarea deplină a unui scriitor cu mijloace revelatoare.

*

În veacul trecut, imaginea morală și filozofică a revoluției franceze a fost impusă de somptuoasa evocare a lui Taine, din ale sale *Origini ale Franței contemporane*. Deși își presupunea o luciditate de savant, urmărind fazele biologice de evoluție ale societății, ca metamorfozele unei larve, Taine a fost un artist animat de sensibilitate reacționară. Stăpînit de imaginație reconstitutivă, asemeni lui Carlyle și Michelet, a trecut în penumbră sensul social al revoluției, luptîndu-se cu fantomele reînviate ale conducătorilor ei. Portretele acestora trăiesc din verva pamfletară a unui intelectual înspăimîntat de brutalitățile materiale ale unei schimbări sociale, pe principiile căreia își întemeiase însă modul de viață și de gîndire. Nicăieri Taine n-a aplicat mai violent criteriul simplificator al metodei lui de artist, formulat în cunoscuta *faculté maîtresse*". În fresca umbrelor sanguinare din marea revoluție, Danton e prins în viziunea unui impunător, dar grosolan „barbar".

Istoricii posteriori au corectat atît psihologia individuală a conducătorilor de prim plan, cît și semnificația istorică, în instituții și idei, a revoluției. Mult mai puțin artiști, dar cu o metodă științifică și o informație mai amplă, restauratorii prestigiului democratic au ruinat viziunea parțială a lui Taine.

În lumina acestor amendări a construit și d. Ca-

mil Petrescu statura interioară a lui Danton, care a participat, în special, la nenumărate reabilitări postume. Prin materialul folosit, putea să ne pună în fața unei complicate mașinării, denumită „dramă istorică" ; prin îndulcirea asperităților dictate de perspectiva timpului, putea să cadă în eroarea unei convenționale idealizări a eroului. Prima însușire pozitivă a acestei „reconstruiri dramatice" stă în evitarea ambelor căi, deopotrivă de înșelătoare.

Din existența patetică a lui Danton, autorul evocă numai tragedia unui om excepțional, contrazis în forțele lui de organizator politic și suprimat în rezervele lui de vitalitate, de care se bucura cu necontrafăcută sinceritate.

Integrat în atmosfera istorică, Danton nu exprimă numai sensul unui temperament individual ; prin ambianța mobilă, el crește la proporțiile simbolice ale unei întregi clase, muncitoare, activă, inteligentă și avidă să-și creeze drepturi și să-și afirme supremația conducătoare. Danton e un supraom, circumscris în cadrul clasei burgheze. Individualismul lui se sublimează într-un individualism al colectivității. Dincolo de destinul lui propriu, tragic și predestinat, corespunde unui rost funcțional, de prevestitor al unei realizări istorice.

În creația d-lui Camil Petrescu, Danton nu e un simplu barbar, grotesc și sanguinar, zguduit de febra plăcerilor fără răgaz ; el e voința ordonatoare, cap constructiv, în ordinea politică, patriot iluminat și un democrat prin origine și structură. Meritul deosebit al „reconstituirii dramatice" prezente constă într-un strict realism psihologic, analist și sintetic, din care e alungată falsa idealizare și melodramatica punere în scenă a situațiilor tari. Danton se manifestă viu și necenzurat ; verva lui plebee, senzualitatea sănătoasă și primitivă, abilitatea și violența, orgoliu istoric și naivitatea lui de camarad formează complementul însuflețit al omului

politic. Eul particular și cel public se-ntrepătrund organic, alternează fără ipocrizie, într-un curs de forță naturală. D. Camil Petrescu a izbutit să creeze verosimilitatea umană a unui erou istoric, fuzionînd miezul substanțial cu învelișul abstract al personajului.

Văzut sub acest aspect, deși nuanțat zugrăvit în plinătatea personalității lui, chipul lăuntric al lui Danton e prea linear și lipsit de impulsii catastrofale.

Dramatismul eroului naște din conflictul unei dualități intime. Animatorul revoluționar și organizatorul politic e subminat de demonul senzualității. Robespierre nu l-ar fi decapitat, dacă nu-i afla punctul nevralgic.

Ipocrit și auster, călăul își justifică asasinatul pe însăși datele temperamentale ale lui Danton, care confundă virtutea cu viața ; spirit realist, el nu piere totuși blocat de formulele abstracte ale raționalistului Robespierre ; în ele e o tensiune care ajunge la suprasaturație ; orgoliul istoric satisfăcut, Danton reintră în aprigele necesități ale apetiturilor lui masive. Vina lui tragică stă într-o plictiseală organică de a deține un rol permanent de actor într-o dramă istorică. Robespierre e mărginit, ambițios și inuman ; prin limitarea vitalității, mai tare însă, nefiind solicitat de impulsii divergente. El stoarce o situație, pînă la consecințele ei absurde. Danton, omul politic, se-ncurcă în instinctele omului pur. Paralel cu viața publică, nu renunță la satisfacțiile imediate ale unui confort biologic, pe care l-a dorit întotdeauna.

Căderea lui nu e deci dictată de motive solemne. Danton e un pasional ; după cum a iubit revoluția și poporul, iubește și femeia. Prins în orgii compromițătoare pentru ochiul perfid al lui Robespierre, fascinat de frumusețea și inteligența d-nei Rolland, pactizînd intermitent cu regalitatea, din

cauza ei, retras la ţară cu a doua soţie, Louise, Danton pierde firele directe ale regizurii politice, şi dintr-o vanitate naivă în forţa lui oratorică, dar şi din părăsirea unui destin istoric, pentru saturarea vitalităţii lui de om.

În actul al cincilea se-ncordează astfel marea dramă a lui Danton, conştient de resorturile lui frînte, resemnat într-o demnitate istorică ce-l înalţă peste oameni si împrejurări. Narative şi analitice, cele patru acte anterioare creează tipul masiv al eroului, pînă în punctul culminant al carierei lui politice.

Omul, înfăşurat în umbrele morţii, dezaxat în faţa perfidiei sanguinare a „incoruptibilului", îşi joacă epilogul cu simplitate înaltă, cu cinism cuceritor, cu izbucniri abrupte şi mai ales cu un simţ al grotescului, care-l calmează în preajma morţii dezgustătoare. În ultimul act, d. Camil Petrescu îşi dovedeşte toată stăpînirea pe viziunea sa dramatică, cu patetism acumulat şi teatralism exterior. Realismul psihologic, pe care-l găsim ca notă diferenţială a talentului său dramatic, îl menţine în cercul unei emoţii tragice, veridice şi adînci.

Există, în toată opera d-lui Camil Petrescu, o intuiţie unitară a omului. Bărbatul lucid şi activ, ambiţios şi individualist, e înfrînt de obosesia simţurilor şi încarcerat de instinctualitatea femeii. Danton e crescut din plasma eroilor săi, a lui Andrei Pietraru, din *Suflete tari* şi a lui Gheorghidiu, din *Ultima noapte de dragoste*. În frecvenţa acestei intuiţii, smulsă din spectacolul biologic al destinului uman, personajul lui Danton se-nalţă cu o statură dominantă.

O reconstituire dramatică a unei epoci istorice nu se poate dispensa de culoarea locală. Antiromantic si antiliric, d. Camil Petrescu nu recurge la fastul pitoresc şi decorativ al dramei istorice, pentru a

fixa atmosfera timpului. De altfel, apropierea și informația abundentă asupra eroilor revoluției franceze alungă negurile enigmatice în care se drapează personajele medievale. În acest caz, culoarea locală e întocmită prin fizionomia intelectuală în mișcare a timpurilor, cu raporturi autentice din discursurile epocei sau din vorbe rămase istorice. Încadrarea în psihologia precisă a individualităților și în mentalitatea timpului sporește caracterul de veracitate psihologică a eroilor, deși impune dramei lungimi neconforme cu economia genului dramatic. La o eventuală reprezentare, textul va trebui simplificat, ca Danton să iasă într-un relief mai vizibil, mai ales în primele patru acte, precipitînd încordarea dramatică a evenimentelor. Fiindcă personajele secundare sînt reduse la o dominantă sigură, nu s-ar sacrifica nimic din accentul lor autentic. Dintre siluetele feminine sînt just intuite cele două soții ale lui Danton și Lucile, soția lui Camille Desmoulins ; d-na Rolland ni se pare cea mai puțin vie, mai ostentativ teatrală și enigmatică, într-un rol (de altfel istoric) de femeie fatală și lucidă conducătoare ; în ea resimți vestigiile convenționale ale tipurilor consacrate de drama istorică și romantică.

D. Camil Petrescu, într-o agitată carieră de cronicar dramatic al altora și chiar al său — a teoretizat insistent o estetică teatrală aplicată la actor.

Poate dintr-o prezumție ostentativă, poate dintr-o observație îndelungată și îndreptățită a actorilor, a pretins un fel de pedagogism drastic al autorului și al regizorului față de interpreți. În *Danton,* abuzează de paranteze explicative, de comentarii inutile și naive uneori, de aprecieri elogioase sau negative asupra personajelor. Eventuale indicații pentru actori, ele stînjenesc lectura, pun piedică fluxului dramatic, printr-un text paralel cu dialogul, dezvoltat peste limite acceptabile. Dacă d. Camil

Petrescu are motive să creadă într-o sacră imbecilitate a actorului, își disprețuiește însă prea mult cititorii și-și încurcă în rețele nefolositoare personajele, care trăiesc intens și dramatic, cu aparențe de realitate, în viziunea unui puternic talent.

Din vol. *Critice,* 1935

DAMIAN STĂNOIU

Necazurile părintelui Ghedeon ; Duhovnicul maicilor ; Demonul lui Codin ; Pocăința starețului ; Alegere de stareță

În *Călugări și ispite* am surprins reale calități de povestitor, de putere observatoare, iar nuvela *În căutarea unei parohii* ne-a afirmat și posibilitatea d-lui Stănoiu de a crea tipuri. Schimbînd numele călugărului Artemie în acela de Ghedeon, nucleul romanului prezent e reluat și amplificat din cea mai bună bucată a precedentului volum. Ca și Artemie, Ghedeon, din imboldul de a-și organiza o viață comodă, caută o parohie, în satul Scaeți. Pe cînd primul nu reușește să-și atingă țelul, istovindu-se repede într-o serie de adversități, Ghedeon experimentează un an întreg adaptarea la noua viață. Alături de efigia lui comică, acul satirei prinde o serie de figuri, din contactul cărora monahul își dobîndește reacțiunile intime.

D. Damian Stănoiu, deși lucrează cu finalități satirice, prin lentă și episodică narațiune, prin duioșie amestecată cu rîs, rămîne un placid umorist moldovean ; e mai aproape, prin atitudine, de Creangă sau chiar Brăescu.

După ce s-a luptat cu slujnicile nepricepute și cu stăruința oamenilor de a-l însura, după ce s-a străduit, în zadar, să-și viziteze colegii din satele

vecine, spre pildă vieţii lui preoţeşti, după ce a liniştit răzvrătirea oamenilor, faţă de schimbarea calendarului, pus în situaţii, în care a reacţionat simplu, dar nu esenţial umoristic, Ghedeon sembolnăveşte de trai bun şi, considerînd suferinţa o pedeapsă a lui Dumnezeu, se întoarce la viaţa monahală. Comicul lui stă în dezadaptarea la o nouă mentalitate ; aparent adaptat vieţii preoţeşti, prin lenea de a reacţiona, revine la liniştea fără complicaţii, a simplităţii monahale. Sensul satirei d-lui Stănoiu cîştigă dacă-l ridicăm pe Ghedeon la o valoare simbolică, văzînd în el însumată întreaga tagmă, privită de altfel cu bonomie, în scăderile ei. Prin contrast cu ceilalţi preoţi, din satele vecine, Ghedeon e mai puţin satirizat ; om cinstit şi suflet curat, n-a păcătuit decît prin lăcomie ; pedepsit, revine cu nostalgii şi umilinţă la viaţa părăsită.

Din aglomerarea de episoade şi din descrierea mediului şi a oamenilor, satira d-lui Stănoiu cade mai mult pe latura socială. Unitatea internă a lui Ghedeon apare ca o serie de momente juxtapuse, fără o gradaţie, care să-i adîncească analiza. Romanul e în mare parte o satiră a vieţii preoţeşti, după idealul monahal. Ghedeon e pedepsit prin rîs, fiindcă a deviat de la acest ideal. Robinson într-o insulă de monotonie, fugind de oameni, se desfătează în societatea unui purcel, a unui cotoi şi a unui cîine ; cu moravuri de schimnic, îşi duce viaţa cenuşie între lectură, somn şi mîncare, înfrăţit cu lighioanele.

Vizitele lui Ghedeon la confraţii vecini oferă prilej scriitorului de a satiriza preoţimea ; defilează succesiv, ca într-o cronică şarjată, preotul de modă veche, chefliu, incult şi lacom de bani, laicizat prin obiceiuri (Nae, Niţă) ; preotul ieşit din seminar cu spoială de cultură, laicizat şi supus capriciilor soţiei, ea însăşi cu diplomă academică şi cu pretenţii de viaţă urbană ; preotul politician şi om de afaceri (Mişu Popescu) ; preotul gospodar şi apostol

al credinții (Mitrache) și, în sfîrșit, preotul preistoric, amestec de vrăjitor și escroc prin esoterism (Pahomie).

Confruntarea d-lui Stănoiu cu romanul îi pune în lumină lipsa de invenție, satira exterioară subiectului și anecdotismul excesiv dezvoltat, într-o compoziție prea afînată. Expresia sa frustă nu e lipsită însă de savoare.

*

Tema din *Duhovnicul maicilor* nu se abate prea mult din cercul restrîns al preocupărilor sale de umorist. Călugărul Macarie, care a trăit în atmosfera ascetică a Sfîntului Munte, e numit, aproape pe pragul morții, duhovnic la o mănăstire de maici, dar spiritul lui mărginit interpretează abuziv gradul de asceză, suportabil chiar pentru resemnații voluntari ai unei mănăstiri ; înțelegerea excesivă a ascezei îl face odios, deși ea este numai efectul ignoranței și prostiei lui. Aceeași lipsă de conformism care îl torturase pe Artemie și-l dezamăgise pe Ghedeon, în scurtul lor popas printre mireni, îl face indezirabil și pe Macarie, în mănăstirea de călugărițe de la Ibănești. Lumea din care-și ia eroii d. Damian Stănoiu se vede că oferă modeste posibilități de situații comice. Acceptăm ca un umorist să-și limiteze domeniul la propria lui experiență ; acceptăm chiar un unghi de vedere restrîns la un singur colț de umanitate, mărit sub lupa deformației, producătoare de ridicol, dar îi cerem unui scriitor comic și o varietate de situații, care să regenereze necontenit mecanismul surprins în sufletul eroilor săi. *Momentele* lui Caragiale au fixat aspectul comic al micii noastre burghezii într-o serie foarte variată de situații și de tipuri reprezentative, după cum schițele cazone ale d-lui Brăescu au prins deformațiile celei mai rigide profesiuni prin disciplină și ierarhie,

cu multă varietate în alegerea împrejurărilor. Această inventivitate a situațiilor comice e dovada unei mobilități de analiză psihologică; intuiția scriitorului stabilește astfel contraste interioare pe registre felurite și are putința de a imagina un mai mare număr de tipuri. În deficit de inventivitate, d. Damian Stănoiu prezintă cam aceleași personaje, în situații cu mult prea asemănătoare. Artemie, Ghedeon și Macarie sînt trei variante ale aceleiași fețe lăuntrice, subliniind contrastul între spiritul și forma unei înțelegeri ascetice a vieții. Dacă fiecare povestire aduce un pitoresc nou, pătrunderea lor psihologică este cu un plan mai jos ; prin această disarmonie de calități artistice se explică inegalitatea romanelor d-lui Stănoiu. Numai printr-o arbitrară desfășurare formală, două nuvele mai întinse au putut fi înfățișate drept două romane. În *Duhovnicul maicilor*, subiectul e diluat în două lungi discursuri ale lui Macarie, între care se intercalează un aproape fotografic scenariu, cuprinzînd discuția contradictorie dar neconcludentă a maicilor asupra ciudățeniilor noului duhovnic.

E în acest procedeu un viciu intern de compoziție, pe care d. Damian Stănoiu nu l-a putut înlătura.

*

Cu *Demonul lui Codin*, d. Damian Stănoiu părăsește lumea monahală, pe care a zugrăvit-o în derivațiile ei umoristice, aplicîndu-și observația și verva în domeniul laic. Dacă e remarcabilă înnoirea de material artistic și efortul de a îmbrățișa o existență în totalitatea momentelor ei caracteristice, spre un deznodămînt născut dintr-o evoluare de situații comice și de reacțiuni morale gradate pe o unitate interioară, nu putem spune că romanul d-lui Stănoiu este și o izbîndă egală cu bunele sale in-

tenții. Prolixitatea de care talentul său a fost progresiv acaparat își desfată aci deficiențele artistice cu atît mai izbitor, cu cît planul sufletesc al eroului e mai complex și evenimentele de care-și confruntă sensibilitatea se îngrămădesc mai neașteptat. Ca un nou Don Quijote de origină umilă, Codin, eroul romanului, e un iluzionist și un nemulțumit cu situația lui și a semenilor, ironizat de părinți și frați, străin de destinul său de fiu de plugar, într-un sat meschin și robit muncii. E drept că acest cavaler, urmărit din copilărie pînă la consumarea adolescenței lui vagabonde și contrariate de asperitățile vieții, nu se luptă pentru un ideal de fericire a umanității ; e mai modest, fiindcă este și mai egoist, voind numai să-și scuture sufletul de orizontul fumuriu al satului, mînat de un demon livresc, agravat de o vie închipuire, difluentă și deformatoare a realității. Ca și Cavalerul Tristei Figuri, Codin e intoxicat de lectura care i-a împăienjenit bunul simț ; făcîndu-l să ia visul drept adevăr și închipuirea drept călăuză. Inteligent, curios, bun și revoltat de micimea vieții, Codin exprimă imaginea miniaturală și sămănătorizată a eroului lui Cervantes. În punctul de origine al acestui roman este, desigur, o reminiscență și un model literar, deși invenția, psihologia și cadrul sînt deplin autohtonizate. Nu tocmai acestea ar fi marile slăbiciuni ale romanului d-lui Stănoiu. Acceptăm toate datele sufletești ale lui Codin și considerăm logic, deși e precipitat și puțin adîncit prin viața lui anterioară, sfîrșitul în care își descoperă brusc, într-o sinucidere care seamănă mai mult a fi un accident, vocația lui literară. Între un capăt și celălalt al unei vieti aventuroase, descoperim toate insuficiențele acestui roman de suflu lung, dar de substanță săracă, plin de repetiri nesemnificative, de amănunte vulgare și prea aglomerate, de succesiuni de film superficial, neechilibrat într-o compoziție internă

și de o inegalitate de expresie, în care împletirea de platitudine și vulgaritate, de stil gazetăresc și autentică savoare de povestitor într-o expresie ruralizată, dau o netăgăduită impresie de grabă și confecționare. D. Stănoiu își șarjează excesiv eroul și mai ales personajele din contactul cărora reacționează sensibilitatea lui de inadaptabil la viciu și răutate, la viclenie și meschina încadrare într-o profesiune și o treaptă socială. Pe planul mai înalt al inteligenței, Codin își descristalizează închipuirea de călător romantic, de îndrăgostit poetic, în situații de un comic mărunt, în observații de amănunte vulgare care contrastează cu aspirațiile lui, producînd nu totdeauna efecte umoristice, artistic realizate. De aci, goana cinematografică a scenelor excesiv acumulate, fără selecție și stilizare, de aci expresia retorică și necontrolată, adesea directă și trivială. D. Stănoiu și-a însușit, în paguba darului său de povestitor și a puterii de construcție psihologică, procedeul american al comicului de situații mărunte, contraste exterioare în raport cu frămîntarea interioară a eroului.

De la primele sale povestiri din lumea călugărească, la ultimul roman, literatura acestui talentat umorist se pare că se adaptează progresiv la ispita succesului de librărie. Concupiscența nu este numai un păcat pedepsit în teologie ; cînd alterează arta, ea aduce și o gravă siluire a conștiinței de scriitor.

*

Prin cele cinci nuvele din *Pocăința starețului*, d. Damian Stănoiu revine în lumea monahală, pe care a zugrăvit-o cu umor și real simț de observație. Nu numai această reluare de contact e în folosul talentului său, ci însăși întoarcerea la dimensiunea proporțională a nuvelei îl prezervă de scăderi și prolixitate, de lipsă de invenție și povestire vidă de fapte.

În prima povestire, care dă și titlul volumului, stareţul Procopie ne edifică asupra procedeelor administrative utilizate într-o mănăstire, ca-n orice instituţie laică, cu ilegalităţi şi viclenii, cu diplomaţie abilă, bazată pe cunoaşterea lucidă a subalternilor săi. Pentru a-şi prezenta autorităţii superioare un suspect cont de gestiune, el ştie să-şi aleagă mijlocul eficace, mergînd la ţintă cu o bunăvoinţă care dezarmează şi cele mai dîrze rezistenţe. Călugării sînt ipocriţi şi lacomi ; abdică prin desfătarea stomacului de la preceptele evanghelice şi-şi sting animozităţile provenite din vanitate individuală. în atmosfera unui ospăţ copios şi în aburul moleşitor al vinului. Masa oferită de Procopie e o înscenare izbutită de încriminări surde şi suspiciuni temătoare, dar care se risipesc gradate de succesiunea felurilor de bucate şi de îndemnul şiret al stareţului la băutură. Dacă numai duhovnicul Pahomie se împacă aparent cu Procopie şi nu se lasă înşelat de ipocrizia lui, majoritatea iscăliturilor pentru descărcarea gestiunii e captată prin obligaţia stomacului.

D. Damian Stănoiu nu-şi complică povestirea cu drame de conştiinţă, nu-şi idealizează eroii cu atitudini false. Călugării din *Pocăinţa stareţului* sînt oameni deformaţi numai de un exerciţiu cu îngrădiri profesionale şi amatori de abile citate sfinte ; încolo, se mişcă pe resorturile unor instincte ferme, al unui egoism neîmblînzit şi al vicleniilor disimulate sub smerenie creştinească.

De la prezentarea umoristică a modului de administraţie bănească a mănăstirii, în *Jalba cuviosului Pitirim* trecem la sistemul delegaţiunii superiorului, e drept din spirit de asceză şi revoltă în contra profanării lumeşti a schimniciei prin negoţ cu vinuri. Stareţul Pangratie, atins de dorinţa cîştigului şi prins în mrejele comercializării laice se hotărăşte să desfacă băutura în însuşi cuprinsul mănăstirii, cu

știrea și concursul celorlalți părinți. Între ei, părintele Pitirim, de moravuri austere și cu veleități de mucenic, nu mai poate suporta compromisul dintre negustorie și puritatea călugărească. Într-un moment de revoltă, ticluiește o jalbă la episcopie, unde tocmai se înscăunase de curînd un nou prelat, cu reputație de incoruptibil și cu porniri drastice de a reprima abaterile monahilor de la dreapta pravilă.

La scrisoarea de justificare a lui Pangratie către episcopie, răspunde însă cuviosul Filaret, mîna dreaptă a episcopului, cu amenințări enigmatice și cu anunțarea unei inspecții de sancționare. Starețul e cuprins de spaimă, îl îndeamnă neobosit pe părintele Climent, bibliotecarul supus dar mărginit al mănăstirei, să cerceteze canoanele spre a găsi pedeapsa ce-l așteaptă și totodată putința de scăpare dintr-o situație grea.

Pitirim, bun la suflet și sărac cu duhul, e cuprins de remușcări în așteptarea pedepsei care fîlfîie anticipat peste capetele tuturor. Se decide să mărturisească delațiunea și să-și motiveze imboldul sacru din care a fost silit s-o facă.

În așteptarea anchetei care nu mai venea, Pangratie începe să-și fixeze o poziție de apărare, într-un împăciuitor compromis, cu asentimentul lui Pitirim, care se obligă să mai retușeze din acuzații, declarîndu-se că ar fi fost cam beat în clipa divulgării. După spaime succesive, iscodind toate mașinile care treceau pe lîngă mănăstire, bănuind în fiecare o descindere episcopală, în sfîrșit destinderea se produce. În cercetare, sosește într-o zi numai cuviosul Filaret, trimisul episcopului. Dar în loc de anchetă și mustrări, în loc de sancțiuni și aplicarea canoanelor, Filaret sosise cu un poloboc plin, al episcopiei, pe care trebuia de-acum să-l vîndă călugării infractori, fiindcă biserica lui Pangratie se dovedea vad bun de desfacere a vinului.

Pitirim, răscolitorul anchetei și sufletul cu porniri de mucenic, e obligat ca el însuși să măsoare mirenilor vinul episcopesc ; episcopul intră și el în indulgența noilor moravuri, iar Pangratie, păcălit de o viclenie superioară în calitate și grad ierarhic, devine moralist, în fața strivitoarei concurențe pe care i-o impune Filaret.

E în structura acestei nuvele o schemă abilă de comedie, cu individualități succint și bine caracterizate, cu intenția satirică gradat prezentată.

Pitirim cade în primul plan al atenției umoristice, bonom suficient și cu avînturi schiloade de mucenic, dar repede resemnat într-o ironică postură de vînzător de vinuri.

Între povestirile d-lui Stănoiu găsim două cu evidente intenții de șarjă, ca *Pustnicii de sub stîncă,* unde divulgă ignoranța și confortul lumesc al schimnicilor, cu reflexii directe și cu rol vădit de interlocutor al șiretului părinte Patrichie. Umorul apare cu mijloace facile, rezolvat în anacronisme și anatopisme voite, spre a surprinde lipsa de lecturi sfinte și ipocrizia personajului ; apoi în *Calea împărătească,* unde părintele Carion, ingenuă ipostază a prostiei schimnice, își asumă sarcina eroică de a irita și combate pe Diavol, din dorința unei asceze de iluminat. După ce încercase postul și exercițiul istovitor al canoanelor, Carion comandă unui zugrav un chip al Dracului, pe care-l așează-n chilie și începe a-l schingiui. Închipuirea excitată de post îi provoacă naive halucinații și-l predispune la o puerilă dialectică demonologică, pînă cînd, obosit de mucenicie și speriat de obsesii diavolești, renunță la luptă și se fixează în conformismul cumpănit al „căii împărătești", care îngăduie și inofensive plăceri și măsurate privațiuni.

Cea mai lungă povestire a d-lui Stănoiu, *Dragoste și smerenie,* este însă și cea mai monotonă. Caracterele individuale se estompează într-o asemănare

puțin diferențiată, iar toți călugării sînt luați de vîrtejul unui chef, care se-ntinde pe mai multe pagini decît însăși durata lui reală. Prolixitatea e primejdia cea mai simțită, care diminuează interesul bucății. Deși integrat în mentalitatea profesională și folosit ca mijloc de vicleană îndemnare a petrecerii, citatul sfînt devine abuziv, iar simplismul diaconului Chiril, care adusese un butoiaș de vin, golit repede de vizitatorii inopinați din mănăstire, devine și el obositor prin repetiție. Ca și călugărul Carion, Chiril se-ntinde prea mult însă în dialectica și mai puerilă a unui satanism neserios, prin care-și explică proporțiile nemăsurate ale chefului, ca pe o cursă a Necuratului.

Construită pe situația insistent burlescă, povestirea *Dragoste și smerenie* se diluează peste limitele acceptabile, într-o vădită lipsă de densitate a faptelor și într-o vagă caracterizare a personajelor.

Prin *Pocăința starețului* și *Jalba cuviosului Pitirim*, d. Damian Stănoiu își sporește însă productia cu încă două însemnate povestiri umoristice din viața monahală, pe care o cunoaște atît de amănunțit și o redă atît de veridic.

Tot ce este mai izbutit în nuvelistica d-lui Stănoiu afirmă psihologia unitară a conformismului, ca bază a monahismului ortodox. Pe calea ocolită a umorului și a dezvăluirii sincere a moravurilor călugărești, e singurul scriitor care descoperă, fără teorii și programe retorice, adevăratul specific al ortodoxismului. Dacă pînă acum, ortodoxia literară s-a mărginit la manifeste și a colecționat îngeri de librărie în versuri convenționale, cel mai apreciabil rezultat al motivului ortodox utilizat în literatură îl formează proza umoristică a acestui observator lucid. Ortodoxismul oferă prilej de satiră și pamflet, nu și de elevațiuni și extaze. Înainte de a fi patetic, apare mai autentic prin prisma caragialiană. D. Arghezi ne-a recomandat ortodoxismul în flacăra vio-

lenței și a caricaturii, într-o superioară proză artistică ; d. Damian Stănoiu îl filmează cu observație realistă și cu o clemență potolită de umor.

*

În *Alegere de stareță* luăm parte la întreaga viață a unei mănăstiri de maici, ni se divulgă toate intrigile, turpitudinile, păcatele lumești, ambițiile puțin creștine și mijloacele perfide de a le satisface, după cum psihologia personajelor dezvăluie o specifică dialectică, de esență ipocrită, în mînuirea instinctelor apucătoare ale unor meschine „mirese a lui Crist".

Acțiunea se petrece în mănăstirea Tămîioara, începînd în momentul morții bătrînei starețe Galinia, conducătoare înțeleaptă, voință fermă, dar îndulcită de maniere creștine ; un fapt atît de puțin impresionant pentru viața dinafară devine în cercul maicilor un prilej de revoluție, iar în mîinile abile ale d-lui Stănoiu un mijloc excelent de a ne prezenta o frescă a moravurilor din lumea călugărițelor. Răposata Galinia nici nu fusese îngropată, și competițiile la stăreție se dezlănțuie cu o dîrză pornire. Candidatele vrăjmașe sînt maicile Tomaida și Zenaida, care recurg la toate presiunile, într-o emulație în care nici o trivialitate și nici o ipocrizie nu e cruțată. În aceeași zi, pornesc amîndouă, pe un viscol strașnic, cu doi căruțași mireni, spre ierarhii superiori care le proteja, spre a smulge ordinul de numire în noua demnitate. În mecanismul manevrelor celor două maici, d. Stănoiu desfășură o cunoștință și o observație vie și biciuitoare a moravurilor din clerul nostru superior. În baza unui amor înscris în arhivele trecutului, Zenaida imploră ajutorul arhimandritului Serafim, bătrîn bolnav și scos din patimile lumești, iar Tomaida apelează la exarhul Lavrentie, bun prieten cu episcopul Ilarion.

Este interesantă figura acestui prelat, cuprins de un venerabil ramolisment, lector al lui Anatole France și amator de povești pentru copii, bătrîn comod și dezinteresat de ce se petrece în eparhia sa. Conducător nominal numai al trebilor bisericești, Ilarion este o păpușă în mîinile preotului Ion Costin, consilier referent, cunoscător de oameni și avid de îmbogățire, factotum pe lîngă episcop. Deopotrivă de susținute, maicile Tomaida și Zenaida izbutesc amîndouă să capete întărire de locțiitoare de stareță, pe timp de o lună, pînă la fixarea datei alegerilor. Sosite la scurt răstimp la Tămîioara, cu ordinele succesiv emise de episcopie, ambiția lor dezlănțuie o furtună printre celelalte maici. Se alcătuiesc tabere, se-ncep intrigi, se născocesc păcate, se scot la iveală secrete, mai toate de ordin sentimental, se fac conspirații și se ticluiesc anonime, care sînt trimise lui Ilarion. Toată această atmosferă de cancan, toate invectivele și răutățile sînt urmărite de d. Stănoiu cu o insistență plină de observație și cu un ascuțit simț umoristic. Înfățișarea fără reticențe a mediului unei mănăstiri de maici ca în *Alegere de stareță* este cea mai corosivă critică a organizației mohanicești, după *Icoanele de lemn* ale d-lui Arghezi. D. Stănoiu nu recurge însă la violența artistică a pamfletului ; observator realist, trece în zona contemplației tot acest bîlci de infirmități morale, într-un film cu succesiuni repezi, pitorești și pline de veracitate.

În urma anonimelor primite, bătrînul Ilarion — a cărui distracție semnase două ordine desemnînd două persoane diferite să conducă stăreția din Tămîioara, pînă la alegerea definitivă — ca să curme un scandal cu repercusiuni și în lumea laică, se hotărăște să indice o listă de alte trei candidate, între care sînt Irina, secretara mănăstirii și fiica lui naturală cu răposata Galinia ; pe Glafira, amorul ardent al părintelui Costin și pe Aftusa, cea mai prostănacă

dintre maici și singura care socotește sarcina stăreției peste puterile și ambiția ei de femeie domoală și cu frica lui Dumnezeu. Eliminate din competiția pe viață și pe moarte, dar fără soluție, maicile Zenaida și Tomaida încearcă să înlăture pe noile indicate la alegeri ; cu atît mai mult, cu cît sugestia evidentă a episcopului dădea a înțelege că preferința lui merge spre tînăra maică Irina, apariție distinsă, femeie inteligentă și conducătoare pricepută. Zenaida se retrage din concurență, fiindcă între timp protectorul ei — doborît de bătrînețe și imprudența de a fi mers bolnav la episcop să intervie pentru fosta lui metresă — murise. Rămîne pe poziție numai Tomaida. Ambiția ei nu capitulează ușor ; învinsă în cercul influențelor bisericești, ea recurge la ajutorul laicilor ; informîndu-și o rudă, de la o gazetă locală, se începe o campanie în contra episcopului, care este acuzat de ramolisment și dezinteresare în conducerea eparhiei. Atacul acum e deschis, cu toată violența. Campania ziarului e numai un avertisment, căci Tomaida își amintește de un amant al ei, credincios de douăzeci de ani în șir, cu o întrerupere abia recentă, senatorul Spîneanu. Un bilețel plin de dulci reproșuri pentru uitarea în care a părăsit-o și o solicitare insinuantă de a o sprijini într-un moment decisiv al carierei ei monahale — o pun în contact cu reprezentantul națiunii. Tomaida sosește în București, uzează de trucuri sentimentale și ațîță amintirea trecutului în afecțiunea lui Spîneanu, care e aparent cîștigat de cauza monahiceștii lui metrese. O intervenție pe lîngă Ilarion rămîne însă infructuoasă. Bătrînul e intransigent, menținîndu-se la hotărîrea dată. Refuzat, Spîneanu pregătește o interpelare, adresată ministrului de Culte, mai ales că o agitație pe tema anarhiei din mănăstiri era și o oportună armă de opoziție. Interpelarea zguduie guvernul, faptele petrecute la Tămîioara sînt expuse amănunțit în fața senatorilor, prelații prezenți pe

băncile lor încep să părăsească incinta, bătrînul Ilarion e compromis în fața opiniei publice și sub avalanșa incriminărilor moare chiar în ședință. A doua zi ministrul respectiv cade, iar alegerile aduc în fruntea mănăstirei pe maica Aftusa, singura care nu solicitase stăreția. După înțelepciunea proverbului : „Cînd doi se ceartă, al treilea cîștigă".

În fața situației de fapt, cele două aprige dușmane de pînă acum, maicile Tomaida și Zenaida, se invită la un ospăț amical, plecînd împăcate, la braț, prin ura comună față de noua aleasă, pe care, desigur, vor căuta s-o acopere de intrigă, s-o hărțuiască cu meschine strategeme și s-o chinuiască prin tot felul de delațiuni.

Acțiunea se termină aci. Ca într-o comedie, rivalele se potolesc, suferințele lor sînt inutile, iar compromiterea e generală. Dusă cu abilitate și cu un netăgăduit simț de observație, complicația epică din *Alegere de stareță* realizează cel mai bun roman al d-lui Damian Stănoiu.

Alături de tipurile principale, narațiunea sa este înviorată de o frescă întreagă de tipuri secundare, de maici, de sore guralive și poznașe, de căruțași vicleni, de notabilități cu suspecte relațiuni în mănăstire, de preoți cu ascunse apetituri senzuale, de cei doi duhovnici ai Tămîioarei, popa Niculae și ieromonahul Flavian, iubitor de vin dar și de dreptate — toți prinși în nota lor pitorească și de o justețe psihologică surprinzătoare.

Sfîrșitul romanului este însă împins prea evident spre șarjă, cu reproducerea discursului lui Spîneanu, cu invectivele senatorilor, derogînd de la scopul inițial al povestirii ; însăși moartea episcopului Ilarion, întîmplată în plină ședință, e prea senzațională, precipitînd liniștea de pînă atunci a faptelor evocate.

Cu aceste rezerve, *Alegere de stareță* e însă cel mai viu, mai variat și scris cu o savuroasă vervă rustică a expresiei, dintre romanele de pînă acuma ale d-lui Stănoiu.

Din vol. *Critice*, 1935

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Logodnicul

O carte de d-na H. P.-Bengescu este așteptată ca un eveniment literar. Cel puțin critica a fost unanimă în aprecierea marelui său talent, chiar dacă prețuirea sa publică este foarte restrînsă iar lectorului mijlociu de-a dreptul indiferent sau ostil.

Romanele sale ciclice, *Fecioarele despletite*, admirabilul *Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns* înseamnă un capitol distinct în proza noastră contemporană, iar meritele sale în direcția psihologismului și urbanizării epicei naționale sînt atît de mari, încît îi conferă una din cele mai autentice victorii.

Cu *Logodnicul*, d-na Bengescu părăsește mediul marii burghezii, tragediile sufletelor complexe, subtilitatea analistă aplicată la o anume clasă de snobi, într-un cuvînt tot acel ermetism psihologic, marcă a talentului său și, fără-ndoială, motivul lipsei sale de popularitate. Marea noastră romancieră face prima transacție cu sine însăși și cea dintîi concesiune spiritului public în ultima sa carte.

Tipurile din *Logodnicul* sînt atît de nesemnificative, ca viață interioară, densitatea obișnuită a epicei sale se destramă în episoade de al doilea ordin, ca să fim angajați într-o narațiune prolixă, de o

virtuozitate ciudată prin insistența ei asupra unor evenimente neexpresive. Să fi voit d-na Bengescu o abatere sinceră spre un anume realism mediu, sau să fie numai o relaxare întîmplătoare a marelui său talent? Faptul că acel roman nu se mai înseriază în ciclul celor anterioare ar fi un indiciu că scriitoarea a căutat o înnoire, o experimentare în alte medii și pe alte psihologii. Dar mediocritatea eroilor a zvîrlit stăruitor o umbră covîrșitoare peste întregul roman.

O observație capitală ne-a obsedat în tot timpul lecturii *Logodnicului :* d-na Papadat-Bengescu nu are intuiția socială a personajelor, mediul în care ele evoluează cade pe al doilea plan. Să ne explicăm ; se deosebește oare esențial casa lui Dragu, de casa d-rului Rim, sau ambianța în care trăiește Nina de aceea în care se mișcă Ada; e alta atmosfera în care respiră d-rul Walter și alta în care activează Lupescu? Întrebări la care răspundem, fără ezitare: d-na Bengescu este prea puțin atentă la elementul social, în romanele sale. O comparație va lămuri definitiv observația noastră. Balzac niciodată nu-și desprinde eroii de mediu ; cîtă viață are interiorul din *Cousine Bette* și cîtă analogie sufletească se stabilește între obiectele animate de fantezia scriitorului și om !

Astfel formulată, ideea noastră ar părea o simplă constatare exterioară ; dar ea ne va servi la o concluzie foarte lămuritoare asupra naturii talentului doamnei Bengescu.

Arta sa nu trăiește pe elementul social, ci pe acel psihologic. Intuiția sa depășește raportul dintre om și mediu ; ea duce direct la esența biologică a personajului. Psihologismul stabilește categorii morale, tipuri distincte, ale căror reacțiuni definesc temperamente. Sînt în romanele d-nei Bengescu tipuri organic determinate : vicioșii, bolnavii, voluntarii, egoiștii și cei destinați sacrificiului, dez-

echilibrații și stăpînii pe sine, senzualii și sentimentalii. Un indiciu asupra conformației clasice a scriitoarei, deși infinitele nuanțe sufletești, adîncirea analizei și surprizele ei dau expresia individualității concrete, puternice, a fiecăruia. D-na Bengescu a evitat schemele psihologice în romanele sale anterioare și modernismul său necontestat aci trebuie găsit. În *Logodnicul,* observăm însă o stratificare a materialului sufletesc, o încremenire în scheme. Putem stabili un paralelism amănunțit între psihologia personajelor din ultimul roman și psihologia altora, din operele sale mai vechi. Dacă mediul s-a înnoit, intuiția omului se repetă ; impresia de lîncezeală, de cunoscut, care ne-a urmărit de-a lungul lecturii, în *Logodnicul,* nu se explică decît prin această regăsire a unui conținut moral epuizat. Virtuozitatea scriitoarei stă în faptul de a fi putut reutiliza anume scheme sufletești ; dar un mare scriitor evită totdeauna să se reediteze.

În Costel Petrescu, fiul dascălului Petre, din Brăila, d-na Bengescu a voit să creeze tipul mediocrului, fără voință, dominat de împrejurări, neclarificat asupra sa însuși, exemplar de duzină, care ajunge un instrument în jocul capricios al vieții. Dar Mexențiu din *Concert* nu era și el lipsit de voință, un învins, deși era de o inteligență deosebită și o sensibilitate ascuțită? Că abulicul Costel este o schemă uzată a lui Maxențiu o confirmă Nina Dragu, voluntară, lucidă, cocotă din instinct și atît de asemănătoare cu prințesa Ada, din același *Concert.* E alt raport de forțe morale între aceste personaje? Nu vedem !

În menajul lui Rim, turpitudinea e mascată de prestigiul intelectual al libidinosului doctor, iar sacrificiul e împărțit între Lina, soția lui, și nefericita Sia. Nu este o perfectă asemănare între acest grup și familia Dragu, din *Logodnicul,* sub al cărei prestigiul social se ascunde o turpitudine la fel, iar

între Sia și Ana nu este o similitudine izbitoare? Chiar degenerata vicioasă Mika Lé, din *Fecioarele despletite,* reapare sub numele Lucicăi, sora mai mică a Anei și a Ninei, destinată, prin precocitatea ei sexuală, a fi prada senzualului Dragu. Și ce este Lupescu altceva, decît varianta mondenă a lui Lică Trubadurul? Nesinceritatea Adei față de Maxențiu, schimbat cu Lică, și a Ninei față de Costel Petrescu, schimbat cu Lupescu, nu mărturisesc oare reluarea aceleiași scheme psihologice?

Asemănările nu se opresc aci. *Logodnicul* este un complex de reminiscențe din romanele anterioare și sub alte aspecte.

Spuneam că d-na Papadat-Bengescu are o intuiție biologică a omului și a destinului său. Nicăieri, în proza noastră, sentimentul morții n-a fost mai compact afirmat, fără lirism și primejdii retorice, ca în romanele sale. A asista la descompunerea omului, prin boală, înseamnă a asista la însăși dezagregarea vieții. Prințul Maxențiu, din *Concert,* este un simbol de mare adîncime al acestui sentiment și luciditatea scriitoarei te-nfioară urmărind agonia acestui tuberculos, cu aceeași fatalitate ca și a legilor naturii. Iar somptoase descompuneri, prin cancer, a Lenorei, din *Drumul ascuns*, are același sens tragic, exprimat cu egală intensitate artistică. În *Logodnicul,* tema morții e reluată în dramatica boală și agonie a Anei. Dar sentimentul fatalității e aci diminuat, fiindcă Ana moare în urma unui accident fizic (încercase să se sinucidă cu spirt denaturat) iar dezagregarea ei devine un simplu caz clinic, întins pe respectabila jumătate a unui roman de peste 300 pagini. Cu tot acest exces de dezvoltare a fișei medicale a eroinei — soarta ei este totuși mai interesantă prin reacțiunile morale, decît însăși figura centrală a romanului, Costel Petrescu. Nu vi se pare însă că motivul morții se mecanizează, în romanele d-nei Papadat-Bengescu, prin re-

luarea lui, sub aceeaşi formă a descompunerii omului prin boală?

În *Concert din muzică de Bach*, la înmormîntarea Siei (ce identitate de suflet şi a soartei cu Ana!) personajele care au jucat un rol în cursul romanului se-ntîlnesc în faţa morţii, fiecare cu gîndurile şi preocupările lui. Fără-ndoială este un final de efect în compoziţia generală a povestirii şi de un sens psihologic precis. Acelaşi procedeu este utilizat şi în *Logodnicul*. La înmormîntarea Anei vin toţi partenerii din viaţă ca să asiste ca la un ultim act dintr-o tragedie. Vin Lupescu şi Nina, Malina şi dascălul Petre, părinţii lui Costel, proprietăreasa moartei, servitoarea şi o pereche de îndrăgostiţi, din foştii vizitatori ai casei Dragu, înainte de risipirea gospodăriei, prin fuga bătrînului cu Lucica, după ce delapidase o mare sumă.

Paralelismul acesta, urmărit credem în aproape toate posibilele lui aspecte — ne duce la concluzia că *Logodnicul* este un mare exerciţiu de virtuozitate tehnică, al unui compozitor care-şi reia motivele din vechile sale simfonii.

Nu putem termina această cronică aci. Despre stilul scriitoarei a mai fost vorba, în trecut ; nu vom pune însăşi problema legitimării lui, fiindcă totdeauna am considerat scăderile formale ale marilor prozatori drept neînsemnate, pe lîngă fondul lor revelator. Că d-na Papadat-Bengescu n-a înţeles să scrie artistic e un fapt de mult dezbătut. Unui analist, deficienţe de stil îi sînt scuzate, dacă nu chiar justificate, cînd tumultul impresiilor se aglomerează sub condei, luminînd adîncurile insondabile ale sufletului, cu descoperiri rare. Ceea ce nu prea e cazul cu *Logodnicul*, alcătuit din materiale destul de folosite. De aceea vom remarca abuzul de erori de limbă şi stil, în romanul acesta, trecînd peste limitele îngăduite, pe care altă dată însăşi scriitoarea nu le-a înfruntat atît de insistent :

„*La masă nu era lacom* (Costel) *și n-avea* temperament costisitor“ (pag. 7).

„*Costel* era ajuns *la colțul uliței...*“ (pag. 22).

„...În formă de logodnic putea urma să vină...“ (pag. 26).

„— Se merge *la bufet! anunțase la un moment Ninon...*“ (pag. 34).

„...*punea mîna* (Costel) *pe batista cu inițială,* din poșeta smokingului...“ (pag. 35).

„*Costel sta bine, cu șalele proptite de masa bufetului, deși un nasture al smokingului* i se înfigea“ (fără complement — pag. 36).

„*Pe Costel* tractul *încolo și încoace al acelora îl amețea...*“ (pag. 37).

„*Fusese atunci* un defileu *prin fața lor*“ — (pag. 37) în loc de „defilare“ (pag. 38).

„...*baritonul cu trup de* cavală...“ (pag. 56).

„...idola *argintie...*“ (pag. 56).

„*Ei și!* Îți fac rușine? *exclamă Nina* (pag. 60).

„(Ana) *se examinase cu atenție,* de fată, de profil, de trei sferturi...“ (pag. 69).

„Concediase cu *oarecare regret* camera *în care locuise șase ani...*“ (pag. 73).

„*Ana* înduioșa mai mult ochii ei blînzi“ (pag. 112).

„*Costel era* ticluit, *curat...*“ (pag. 113).

„*Pînă atunci pentru Ana* nimic nu putuse clinti pe unchi de la un loc al respectului, *nici* crima către ea și surorile...“ (pag. 123).

„...*fața* convulzată *a Anei*“ (pag. 154).

„*Costel nu* încăpea să spuie *că e grăbit*“ (pag. 165).

„*El gătit, ras,* fresc“ (pag. 168).

Am ales o parte numai, trecînd peste contorsiunile de stil; dacă se răresc spre sfîrșitul romanului, petele acestea formale nu sînt mai puțin scăderi ciudate.

Ceea ce dorim totuşi acestei puternice scritoare sînt cititorii — căci cronica prezentă este mai mult expresia unei dezamăgiri personale faţă de realizările sale trecute. Printre atîtea romane slabe ale timpului — *Logodnicul* are cel puţin meritul de a fi o operă de a doua mînă a unei prozatoare de primul rang.

Vremea, aprilie, 1935

IOACHIM BOTEZ

Însemnările unui belfer

Nu credem să ne fi scăpat vreunul din savuroasele foiletoane ale d-lui Ioachim Botez, publicate în ultimii ani în ziarul *Curentul*. Pentru noi de mult avusesem revelația unui scriitor de autentic talent, ale cărui portrete satirice, observații de afectuoasă pedagogie și evocatoare nostalgii de călător ne-au încîntat, în ritmul unei proze de mare pitoresc. Criticul profesionist, blazat puțin de regularitatea unui oficiu invariabil, așteaptă operele literare sub înfățișarea volumului, ca să le coteze la bursa valorilor săptămînale. Știe dinainte că omisiunile celor merituoși nu mai sînt posibile într-o publicistică care, oricît de mioapă ar fi uneori, este dotată totuși cu cîțiva ochi destul de vigilenți. Iată de ce astăzi ne facem o plăcere să prezentăm și publicului *Însemnările* d-lui Botez, menite să consacre un nou talent. Ne grăbim s-o facem cu atît mai bucuros, cu cît unele opacități și nefericite resentimente profesionale au și-nceput să conteste o sensibilitate de poet, pe care vor să-l limiteze la cîteva opinii de anost pedagog, dacă nu de defăimător al unei și mai oneste bresle.

Nu este de ignorat faptul că d. Botez se alătură la falanga celor cîțiva scriitori care și-au exprimat

sila sau indignarea în contra școlii oficiale, de sterp formalism didactic, cu racile adînc înfipte în organismul ei bolnav, cu ipocrizii moraliste și populată cu unii profesori mărginiți, răi și tipicari. În acest sens, d. Botez se găsește într-o tovărășie ilustră ; începînd cu pe nedrept uitatul Costache Negruzzi, care ironizează același pedantism sec, în dascălul lui de romînește, continuînd cu Ion Ghica, evocatorul cu umor și bonomie al cîtorva „dascăli romîni și dascăli greci", trecînd prin marele Creangă, genialul diacon povestaș care afurisește metodele strîmbe ce l-au chinuit pe bietul Trăsnea și sfîrșind cu d. Arghezi, care pune mai presus de învățătura seacă a cărții, viața vie a Domnului — d. Botez nu păcătuiește decît printr-o mare sinceritate și printr-o omenie de dascăl îngrijorat de însăși existența școlii pe care o dorește altfel decît este astăzi. Și-apoi de unde iluzia că școala n-ar adăposti și ea, ca atîtea alte instituții, proștii și bădăranii ei, funcționarii ei tipicari și moraliștii ipocriți, beneficiari ai unei tăceri nejustificate? Meritul scriitorului Botez este de a-și fi găsit materialul artistic din însăși breasla sa, de a fi observat tipuri și moravuri cu o luciditate tristă, putînd să dea expresie comică celor văzute.

A reduce însă cartea d-lui Botez la o simplă critică a școlii romînești, fie ea oricît de temeinică și de pitorească, înseamnă a-i micșora importanța. Acest modest „belfer" ce-și povestește cu umor avatarurile unei cariere zbuciumate face parte din categoria povestitorilor de rasă, a îndrăgostiților de drumeție, de peisaje și surprize, de oameni primitivi, dar naturali, primenindu-și sufletul livresc al profesionistului la marea înțelepciune a firii, a experienței și bunului simț. Alăturarea de Hogaș îți vine spontan în minte, indiferent de multele deosebiri dintre ei. Creatorul *Părintelui Ghermănuță,* oricît de livresc ar părea prin reminiscențele lui de

„belfer“ de latinește, are un simț cosmic de o vigoare epică, un elan de rapsod al stihiilor pe care le-a păstorit, alături de Pisicuța lui — de o mare amploare. Hogaș nu stilizează natura pe măsura unui tîrgoveț cu sufletul bolnav de civilizație, căutîndu-și un refugiu la umbra magnifică a codrilor ; el este un haiduc al zărilor, un fiu al soarelui și al furtunilor, neînfricoșat de revolta elementelor naturale.

Însuși faptul că d. Botez este și un critic al școlii, că apreciază oameni și moravuri dintr-o instituție urbană e o certitudine că ne aflăm în fața altei sensibilități. Dacă Hogaș nu disprețuia erudiția mitologică, d. Botez o depășește, apropiindu-se și de moderni, iar un scepticism montaignean îi nuanțează reflecțiile, reacțiunile și nenumăratele îndoieli. În spiritul său se tînguie un elegiac, dezamăgit de infirmitățile omului, se zbate un satiric, scîrbit de maimuțăreala falsilor intelectuali, se crispează un delicat, jignit de aspectele, vorbele și gesturile triviale. Simpatia lui pentru copil și adolescent ca și un fel de tolstoism pedagogic afirmat față de elev, nemiloasa divulgare a automatismelor profesionale și a ipocriziilor celor maturi îl fixează la polul sufletesc opus lui Hogaș, care a fost un poet dar nu și un moralist. Natura însăși e mai stilizată, mai „artificială“ dacă se poate spune, în sensul unei viziuni mai intelectualizate, adesea de o sentimentalitate prețioasă și acceptată ca un narcotic al tuturor îndoielilor și suferințelor. De Hogaș îl apropie, cu siguranță, destinul său de călător neostenit, simțul umorului, deși d. Botez are un umor trist, și refugiul în decorul naturii ; iar elementul livresc al *Însemnărilor* ne-ar duce mai curînd spre umanismul estetic al lui Odobescu, al cărui spirit ornat avea oricînd la îndemînă o asociație cărturărească. Și, dacă apropierile noastre n-ar părea abuzive, am mai aminti că d. Botez, cu gusturi literare mai variate și om al timpului nostru, a profitat și de marea lec-

țiune a portretului satiric arghezian, fără ca să-și fi întunecat intuiția proprie de pamfletar. Atîtea portrete acide, de dascăli și dăscălițe, care animă *Însemnările* sale, dovedesc a fi învățat arta dificilă a invectivei la cel mai iscusit mînuitor al ei din scrisul național. O ucenicie care-l onorează pe d. Botez, al cărui talent rămîne destul de personal, din contactul cu portretul arghezian. Ca să nu fie nici o îndoială în această privință, reproducem dintr-o ambianță întreagă acest fragment rupt din *Păianjenul*, care alături de *Limbricul* sînt piesele de rezistență ale volumului, în acest gen :

„*Elevii care născocesc dascălilor ponoase și porecle adesea meritate l-au botezat pe directorul lor Ciosvîrtă. De ce?... Ar fi greu de spus. Poate fiindcă printr-un vag instinct, ei au simțit că intelectul omului cu palori de mort în obraz e frînt ca pana de la coiful umbrei lui Hamlet... Căci e ceva spectral în făptura și apucăturile acestui om : în paliditatea de vis a chipului umbrit de buclele unui profund păr negru ; în tonul minor al glasului ; în mersul furișat și înăbușit pe tălpi de gumă, în existența lui claustrală, înfundată într-o criptă de registre și hîrțoage ; dar mai ales în felul său de a da mîna moale, neînsuflețită, cleioasă și rece, încît ai zice că ții între degete un limax amorțit ori un șomoiog de vată muiat în olei camforat... O mînă care arată totodată și distanța de la belfer la director...*“ (pag. 141).

În linii mai sumare, portretele candidaților la bacalaureat *(Comisia din Brașov)* sau ale profesorilor examinatori *(Comisia din Suceava)* sînt de o acuitate tot atît de precisă. Nu este singurul aspect al prozei d-lui Botez care trebuie remarcat. Simțul peisajului este predominant în nostalgicele sale călătorii ; transpunerea lirică a naturii e rezonanța

cea mai fermecătoare a acestui cărturar cu suflet de nomad.

Pretutindeni natura este decorul balsamic al neliniștilor și indignărilor sale ; am cita atîtea imagini noi, atîtea tablouri estompate de o melancolie contagioasă, din filmul colorat al *Însemnărilor* d-lui Botez. Ne mulțumim cu acest unic fragment din *La apa Snagovului*, bucată antologică prin unitatea tonului și sentimentul de nostalgică evocare ce-o însuflețește :

„În vremea aceea de pustiu și sălbăticiune, fără orhestră și radio, dar cînd în păpurișul bălții cîntam lieduri de Lenau, veneam aici cu bunul meu tovarăș Don Tanazio, ori prin lunca cu sălcii de argint a Ialomiței, ori prin vechiul codru al Vlăsiei ce începe din poarta Căldărușanilor, ori pe drumul năvodarilor unde macii ne luminau poteca prin lanuri pînă la brîu și prin bostane cu vrejuri ce ne tăiau ca niște șerpi cărarea... Iar dac-ajungeam la căsuța albă cu mușcate țărănești în pridvor, pădurarul și paznicul bălții, Bugeanu, ne primea bucuros dar cu nedumereala omului de muncă care nu se putea desluși ce naiba or fi tot orbecăind cei doi tîrgoveți, că nu umblă nici după lînă, nici după porci, nici după stînjeni de lemne. Seara, ne aciuam lîngă cuptorul de humă de sub duzi unde focul sălta vesel sub ceaunul de mămăligă și ospătam de-a valma cu muierea lui mică și harnică, cu copiii și cu cîinii care ne mîncau totdeauna săpunul nostru cu miroase scumpe. Noi îi aduceam lui Bugeanu opinci, și cărți copiilor, iar el ne da adăpost, lapte de oaie și luntrea lui pescărească, cea mică și neagră ca o scoică scobită dintr-un buștean. Atunci toată ziulica și balta era a noastră : ne furișam prin cotloane cu ape adormite, unde verdele pădurii răsturnată în adîncuri s-amesteca cu violetul și rubiniul norilor de dimineață, trezeam rațele sălbatice din cocioacele de stuf ; luam pe vîslă cîte un șarpe de apă ce se

zbătea ca o cordeluță de catifea neagră; treceam cercetători pe lîngă coteţele de trestie unde forfoteau racii, ne strecuram pe lîngă albe policandre de nuferi, ocoleam tăciunii uriaşi de sub oglinda încremenită a apei, picioarele podului ce s-a prăbuşit pe vremuri cu hoții care-l treceau ferecați în lanțuri, și poposeam în ostrovul mănăstirii, cetate de linişte cu ziduri verzi de stufăriş. Aici, lîngă zidul bisericii pustii sub care au adormit de veci atîţi boieri și coconi tăiați de urgia voevozilor, ne astrucam și noi cu fața către cerul albastru boltindu-se în nesfîrşit ca o criptă de peruzea. Foşnea adormitor doar stuful, şi ca în vis venea pe apă larma satelor ascunse după grădini" (pag. 202—203).

Profesorii naivi care se-ncurcă în opiniile pedagogice ale d-lui Ioachim Botez, combătîndu-l. ar trebui să uite că ei înşişi sînt numai nişte „belferi" și să vadă în *Însemnările* sale mărturia unui autentic, unui fermecător talent poetic.

Vremea, septembrie 1935

REVISTA SATIRICĂ

Ați răsfoit vreodată, din curiozitate, o gazetă satirică de-acum 60—70 de ani? Vă asigur că este una din cele mai savuroase distracții. Naivitatea desenelor și vetustatea ironiei îți dau aceeași impresie ciudată pe care numai moda vestimentară o mai poate produce. În publicațiile satirice, gustul de epocă, cu îndrăznelile lui relative și stîngăciile lui și mai evidente, au un farmec aproape duios. Hazul imaginilor, întorsătura spiritului și violența atacului încremenit în vreme alcătuiesc un invincibil pitoresc. Revistele satirice din veacul trecut sînt un important capitol din istoria spiritului public. Ceea ce înțelegem prin opinie, în sensul cel mai liber al cuvîntului, în aceste efemeride s-a strecurat, nu în gazetele de informație seacă sau în optimista încredere în sine a ziarelor de partid. Dacă se poate vorbi, pe bună dreptate, de presă independentă, gazetele satirice sînt cele dintîi și poate singurele care merită această denumire. În tonul lor jovial, în persiflarea micilor și marilor oameni ai momentului, în calamburul și anecdota spontană se-nchide o întreagă filozofie practică, a bunului simț, și se înregistrează sensibilitatea publică a unei epoci. În sensul de observatori lucizi ai vieții, cu greșelile,

iluziile și ridicolul ei, modeștii măscărici ai condeiului, ce răscolesc dedesubturile actelor zise istorice, sînt niște moraliști care se risipesc în pagini fără posteritate. Căci istoria oficială simplifică, deformează și înlănțuie faptele, într-o oglindă măritoare, cu jocuri viclene.

Satira exprimă necesara deformație negativă, în opoziție cu deformarea pozitivă a istoriei eroice și idealiste ; ea este un corectiv, punînd alături două culori, albul și negrul, pentru a se lămuri reciproc mai bine. Cine ar vrea să scrie viu și nuanțat istoria vieții publice romînești de după 1898 n-ar trebui să pună mai puțin temei pe gazetele satirice ale timpului, decît pe cele serioase.

Presa națională s-a născut o dată cu viața politică și elanul pașoptist închidea în sine, ca un act deplin de efort colectiv, sublimul și ridicolul, gravitatea și rîsul. Însăși ideea de libertate, cea mai scumpă dintre toate ideile noului regim, nu s-a impus dintr-o dată și cu toate garanțiile de a fi respectată. Un scurt popas în zona aceasta minoră a presei înseamnă un popas printre vicisitudinile, ipocriziile, temeritățile și dezideratele celei mai agitate vieți publice. Și nu este de mirare că uneori spirite eminente din cultura noastră nu s-au simțit micșorate să alterneze gravitatea meditației și cercetarea erudită, cu tonul zeflemist al efemeridelor satirice. Ele au devenit astfel cronicarii modești ai epocii în care au trăit, oferindu-ne și reversul medaliei pe care s-au gravat faptele capitale ale istoriei. O societate fără umor și satiră este o societate obosită, bolnavă ; formula antică, aplicată comediei care *„biciuiește moravurile rîzînd"*, exprimă nu numai un principiu didactic, dar și o etică socială, o igienă obligatorie a spiritului și vieții publice. Satira și umorul sînt expresia lucidității unui popor, corectivul omenesc al sforțărilor lui supraumane, iar rîsul este dovada tinereții, care nu se

automatizează în convingeri pretinse infailibile. Spiritul liber, înăbușit în constrîngeri solemne și convenții ipocrite, riscă mai curînd surpriza anarhiei. decît libertatea de opinie, împinsă pînă la zeflemea amabilă și pînă la pamflet violent. Din libertatea ideilor se stabilește mai ușor echilibrul vieții sociale, decît din libertinajul autorității bunului plac.

În cele ce urmează nu ambiționăm să facem un istoric deplin al revistelor satirice, nici nu intenționăm a reconstitui un tablou complet de moravuri ; ne mărginim la cîteva sumare indicații și la unele extrase pitorești. O cercetare amănunțită a spiritului public romînesc, văzut prin atitudinea satirică și umoristică, ar fi de netăgăduită utilitate ; ar fi poate și de o surprinzătoare actualitate, astăzi cînd presa trece prin dificultăți destul de serioase, în existența ei liberă, în misiunea ei de oglindă multiplă a moravurilor și mentalității prezente.

Cercetătorii presei naționale au căzut de acord prin a recunoaște că cea dintîi publicație satirică este *Țînțarul*, apărut la 1859, între lunile februarie și august. În același an, la 23 iunie, apare *Spiriduș* al lui N. Orășanu, suspendat după patru numere și transformat la 23 iulie, același an, în *Nichipercea*, după ce se „dau redactorii în criminal", pentru îndrăznelile de opinie asupra politicii externe, exprimate în *Spiriduș*. Orășanu este un condei vioi, combativ și nu dezarmează, iar *Nichipercea* are o soartă mai bună ; după alte opt numere, revista, care avea numai patru pagini lunguiețe, pe hîrtie abia acceptabilă, ultima fiind destinată caricaturilor, fiind primită călduros de cititori, ia aspectul unei reviste săptămînale de format obișnuit, mărindu-se la opt pagini. Dar oficialitatea cenzurează elanul satiric al lui Orășanu, suspendîndu-l, urmărindu-l în judecată, fără ca popularul scriitor să depună armele. Urmează *Coada lui Nichipercea*, *Coarnele lui Nichipercea*, sub formă de broșuri, pînă la

28 iulie 1860, cînd *Nichipercea* reapare săptămînal, datîndu-se cu anul al II-lea și cu numărul 32. În fruntea revistei, Orășanu scrie :

„Nichipercea *începe al doilea an al existenței sale politice. Fir-ar acest an mai blînd decît cel trecut și mai sărac de goane și pușcării.*"

Nu vi se pare că o simplă revistă umoristică poate reface etapele libertății presei, amenințată în plină epocă a „generoșilor" de la 48, în plină ascensiune a revoluționarilor „roșii" ?

Trecutul lui Orășanu, astăzi îngropat în uitare, este mai viu, mai palpitant ca oricînd ; un gazetar care luptă pentru libertatea cuvîntului, într-o vreme de libertăți retorice, iată cel mai pitoresc spectacol a ceea ce ne-am obișnuit a numi era marilor libertăți politice și sociale !

Cu numărul 45, din 29 noiembrie 1860, *Nichipercea* suferă din nou rigorile suspendării. Încă un număr, nedatat, intitulat *Adio la Nichipercea*, conține acest articol prim, sub numele de *Revista anului 1860 :*

„*Deși* Nichipercea *s-a suprimat, cu mila lui Dumnezeu, deși presa s-a supus unei ierade, cum o numesc turcii, sau ordonanță ministerială, cum s-a obișnuit a se zice la noi, noi însă tragem această revistă în ciuda celor ce ne persecută, și în conformitate cu dispozițiunile teșcheulii ministeriale ; căci acest caz e numai în contra scrierilor periodice, și revista noastră e o foaie aparte, începe și sfîrșește într-o singură coală de hîrtie. — Ce poate zice cineva într-un spațiu așa de strîmt ? — Și ce nu se poate zice de multe ori în două linii numai, și adesea ce nu se poate înțelege dintr-o singură privire expresivă a ochilor, dintr-un gest chiar, cînd ai călușul în gură ? Să încercăm dar a zice cîte ceva și pe unde condica penală ne oprește de a scri vom da*

explicațiuni separate celor prea curioși, care vor lua osteneala să vie să ni le ceară."

Nu este instructivă povestea revistei lui N. Orășanu și nu vi se pare că de la 1860 și pînă astăzi nu sînt chiar aproape 80 de ani de viață publică, aflîndu-ne într-un punct de contemporaneitate cu bătrînul și agerul gazetar, care-și apără libertatea cu destulă ingeniozitate și limpede înțelepciune ? Am schițat mai de-aproape istoricul acestei publicații, nu dintr-o vanitate informativă, ci din interesul de a defini ceea ce numeam spiritul public, manifestat în efemerida satirică.

Cititorii de astăzi își închipuie poate că revistele satirice și de umor din veacul trecut n-au cunoscut succesul și nici curajul inițiativei. Într-un tablou sumar și firește incomplet, dăm o listă a unora din cele mai cunoscute, de unde putem deduce pasiunea publicului și a scriitorului pentru libertatea spiritului, pentru zeflemea și frondă. În 1863 apare la Pesta *Umoristul,* condus de G. Ardeleanu și Iosif Vulcan și *Aghiuță* al lui B. P. Hajdeu. La 11 februarie 1865, în București, apare *Cicala și Șarivari romîn* al francezului C. Alecsandre. Anul 1866 cunoaște nu mai puțin de trei reviste : *Satyrul* lui Hajdeu, *Sarsailă* și *Ghimpele,* care dăinuiește neîntrerupt pînă la 1879, animat cu deosebire de Gh. Dem. Teodorescu, astăzi cunoscut numai ca profesor și culegător al unui bogat material folclorist. În 1868 se tipărește *Scrînciobul,* iar la 1869 *Daracul,* ca în 1871 să înregistrăm o nouă eflorescență prin *Asmodeu, Cocoșul roșu, Cucuvaia* și *Viespile,* cel dintîi durînd pînă la 1874 ; în 1872 și 1873 menționăm *Priculiciul* și *Perdaful.* Se vede că *Ghimpele* lui Ghedem e atît de popular, că tocmai în 1878 Ion Moșoiu scoate o nouă revistă satirică, *Bobîrnacul,* urmat, la un an, de *Puricele și Farfara,* acesta reactualizînd pe N. Orășanu, întemeietorul lui *Ni-*

chipercea. Însuşi Alexandru Macedonsky scoate, în 1880, *Tarara,* încurajat de succesele lui Orăşanu. Mai citäm *Scaiul* (1882), *Ciulinul* (1883), ambele ale lui Ion Atanasiu şi, din cele pe cere le-au cunoscut unii din contemporanii noştri, *Veselia* (1891), *Moftul romîn* al lui Caragiale, *Moş Teacă* (1895) al lui Tony Bacalbaşa, populara *Furnica* apărînd abia în 1904.

N-am trecut aci numeroasele calendare umoristice, ca acele ale *Scrînciobului, Ghimpelui* şi ale lui *Nichipercea,* spre a ne da seama de cîtă literatură distractivă şi satirică au consumat cititorii între 1859—1936, omiţînd acele reviste care apar sub ochii noştri, ca şi pe cele ce nu ne-au ajuns la cunoştinţă sau le-am omis de bună voie.

Şi dacă aceste recapitulări bibliografice nu vă pot spune prea mult despre spiritul, despre violenţa desenelor, despre îndrăzneala ideilor şi libertatea lor de exprimare, vă pot da cel puţin un prilej de comparaţie între un trecut foarte apropiat şi între prezent ; oricît progres în scris şi în caricatură s-a parcurs de la Orăşanu pînă astăzi, precaritatea existenţei şi numărul redus al revistelor satirice pe care le citim săptămînal ne pot da o idee de starea spiritului public actual, prea blazat ca să rîdă, prea obosit să reacţioneze şi prea confuz, ca să mai suporte luciditatea, într-o epocă de divergente tendinţe şi de simplificări grosolane. N-am vrea să credem că poziţia unei libertăţi absolute, în spirit, este indiferentă contemporanilor sau chiar ostilă, dar gravitatea doctrinară (şi mai ales cu pretenţii similare) este mai întristătoare decît rîsul plin şi ironia nuanţată.

Vremea, martie 1936.

GEORGE MIHAIL ZAMFIRESCU

Maidanul cu dragoste

De cîte ori am avut prilejul, am insistat asupra fenomenului atît de frecvent de la un timp în romanul național care și-a concentrat o bună parte din atenție asupra evocării pitorești a mahalalei. Punctul de analogie și deosebire a fost opera lui Caragiale, considerat ca cel mai ascuțit observator satiric al periferiei. Schimbarea de atitudine sentimentală a prozatorilor contemporani față de această regiune geografică și morală a resturilor societății, privită în complicațiile ei tragice, a emancipat de caragialism viziunea celor mai mulți pictori ai suburbiei. De aceea, credem că a sosit vremea să se precizeze în ce anume Caragiale mai poate fi revendicat drept inițiator al mișcării de înnoire a prozei naționale, prin exploatarea unui mediu, astăzi atît de triumfal folosit de cîteva remarcabile nume. Nu este vorba numai de modificarea viziunii comice a mahalalei, prezentată de-acum în aspectele ei dramatice ; se impune, din contra, o delimitare a ceea ce alcătuiește însăși psihologia suburbană. Mai întîi, Caragiale a redus elementul pitoresc al periferiei la un decor schematic ; cu excepția farsei *D-ale carnavalului*, unde lumea bărbierilor își găsește cel mai crud observator, mahalagiii caragia-

lieni pot fi repede identificați și scoși din ambianța celorlalte personaje. În sensul social, mahalagii sînt Jupîn Dumitrache, Chiriac, Ipingescu, Spiridon, Veta și Zița din *O noapte furtunoasă*, Cetățeanul turmentat și Pristanda, din *O scrisoare pierdută*, apoi nenumărații Lache, Mache și Mitici, din *Momentele* lui și chiar Leonida și Efimița din *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Ceilalți sînt „intelectuali" și politicieni, desigur de o specie morală cu certe caractere de tranziție între suburbie și starea burgheză. De altfel, Caragiale s-a interesat de mahalagiu ca de un tip general ; mai just, am putea spune că satira lui vizează un anume mahalagism etic și intelectual, categoria abstractă în care intră și multe din personajele lui de extracție burgheză. Însăși structura lui de dramaturg — căci și *Momentele* sînt, în fond, niște concentrate comedii — i-a interzis să-și limiteze materialul la adevărata și pitoreasca suburbie.

În aceste considerații preliminare nu putem trata mai pe larg o problemă care ne preocupă de mult ; o enunțăm numai, ca un eventual punct de plecare al unor disocieri necesare, în însuși corpul operei caragialiene, văzută pînă acum într-o perspectivă prea unilaterală. Clasicismul marelui comic, atît de izbitor în compoziție și în elevarea la abstracție a tipurilor concrete pe care le-a creat, ca și în economia lui stilistică, îl izolează de toți prozatorii, care posterior au zugrăvit mahalaua, într-o atmosferă de colorat pitoresc, de realism autentic sau chiar de excesiv naturalism. În introducerile ce însoțesc admirabila ediție critică a operei lui Caragiale, întreprinsă de pasiunea d-lui Paul Zarifopol, acest neostenit comentator a insistat suficient asupra dogmei clasice, aplicată cu o îndărătnică strictețe, în comediile și proza neuitatului satiric. Revenind la obiectul acestei cronici, romanul voluminos al d-lui George Mihail Zamfirescu este prima încercare de a prezenta mahalaua bucureșteană în

proporții de tragică epopee. Predecesorii săi s-au mulțumit să evoce fragmentar suburbia, cu aplicație realistă împinsă pînă la platitudine uneori, cu exces descriptiv și un pesimism de directă infiltrație zolistă, cînd nu s-au lăsat dominați de obsesii livrești, de proveniență rusească, cu ratați filozofi și declasați alcoolizați, căzuți în mărăcinișul mahalalei, ca *Diplomatul* d-lui C. Ardeleanu, ca Sbilț din *Patima roșie* sau ca *Golanii* d-lui Rebreanu, cu reminiscențe din vagabonzii lui Maxim Gorki. Cu toate deficiențele de memorial dezlînat, *Feciorul lui nenea Tache Vameșul* poartă efigia de autenticitate a suburbiei bucureștene. În somptuoasa evocare a *Crailor de Curtea-Veche*, d. Matei Caragiale, solicitat deopotrivă între poezie și trivialitate, a creat două tipuri de veritabilă psihologie suburbană, în Pirgu și Pena Corcodușa.

Este de asemeni interesant de amintit că prozatorii care au evocat mahalaua bucureșteană prezintă o varietate geografică în care se oglindește aproape totalitatea sectoarelor, într-un specific pitoresc de limbaj și peisaj. Putem reface un itinerar prelungit asupra periferiei, cu d. C. Ardeleanu în cartierul Tăbăcari, cu Sărmanul Klopstock în Cuza-Vodă, cu d. Matei Caragiale în Filaret, iar acum cu d. George Mihail Zamfirescu în Cotroceni și cu deosebire în cartierul Griviței.

În *Maidanul cu dragoste*, d. George Mihail Zamfirescu împletește trei grupuri principale de personaje. Cel dintîi plan îl ocupă rememorarea copilăriei vagabonde, triste și măcinate de o nostalgie a libertății, a naturii și a propriului destin, care evoluează între maidan și „mahalaua rușinoasă“, între atelierele căilor ferate și „casa cu nebuni“ — a copilului Iacov, băiat de umil tîmplar, rob al muncii și al nevoilor. Puținătatea fizică a lui Puișor îl face inapt pentru vreo meserie, îngăduindu-i să-și prelungească astfel contemplația adolescentă peste lucruri și

oameni, cînd nu și-o îndreaptă asupra lui însuși, în halucinantele lui obsesii de copil crescut într-un mediu de o trivialitate erotică dezgustătoare, între incendii și accidente de muncă aducătoare de fiorii morții, între certuri și incidentele scabroase ale vecinilor, în mijlocul cărora e ursit să trăiască. E o necesitate de eliberare din determinismul suburbiei, în sufletul acesta sensibil ; și-o dobîndește în reveriile lui paradisiace, pornind să viseze de la imaginile întrupate în icoana din casa părintească, singura oază purificatoare într-o atmosferă de lături, de putregai și vulgaritate ; și-o întreține în contact cu natura, mizeră și ea, în spectacolul apei murdare a Dîmboviței, în vegetația de bărăgan a ciulinilor și în tovărășia Fanei, fata lui Pascu și a oloagei Tinca, ale cărei alte două fete, Sultana și Domnica, au luat drumul prostituției. Dar Fana însăși dospește în trupul ei ispititor, în creștere nesimțită, instincte de senzualitate care tulbură spiritul idilic al lui Iacov. Un lirism de o învăluitoare melancolie înfășoară evocarea acestei perechi nedespărțite, în care copilăria își trăiește totuși intens imperativul intim de libertate și vis, de curăție morală și bucolică înfrățire cu natura. D. George Mihail Zamfirescu recapitulează cu emoție și cu reflecția maturității, care poetizează și explică, această fază defunctă a lui Iacov. Voit literaturizată, existența lui în „mahalaua rușinoasă" este o traiectorie de vis, cu etape de poezie și alternări de halucinante amintiri, între care zborul dezorientat al porumbeilor uciși de flăcările incendiilor și carnea macerată de curelele de transmisiune ale mașinilor, devoratoare de vieți omenești, ucide ceva din iluziile copilăriei și mutilează din candoarea ei, corectată de spectacolul tragic al vieții. Părăsiți în pragul adolescenței, înainte de experiența erotică proprie și de calvarul profesiunii, Iacov și Fana rămîn într-o dramatică suspensiune. Nu știm dacă d. George Mihail Zamfirescu și-a pro-

pus o continuare ciclică a *Maidanului cu dragoste*, dar destinul întrerupt al acestor eroi presupune o reluare a firului unor vieţi abia incipiente. În tot cazul, peste spectacolul de vulgaritate şi realism documentar, peste furnicarul de patimi tragice sau triviale ale celorlalte personaje — copilăria tristă, într-o mahala sordidă, a lui Iacov şi a Fanei înseamnă un cîştig definitiv în lotul psihologiei infantile din proza naţională. După copilăria băiatului de ţară, evocată de Creangă, în figura zburdalnicului Nică a lui Ştefan a Petrii, după copilăria bolnăvicioasă petrecută în mahalaua Cuza-Vodă a „feciorului lui nenea Tache Vameşul" şi evocată de Sărmanul Klopstock, d. Zamfirescu îmbogăţeşte romanul autohton cu nostalgia şi vagabonda copilărie a micului Iacov, născut şi crescut într-un sector de suburbie bucureşteană. Confesiune de amplă stilistică, de pătrunzătoare umanitate, de sălbatică poezie, biografia acestei simpatice haimanale este o preţioasă frescă în opera d-lui Zamfirescu. Nu aceeaşi fericită inspiraţie l-a condus pe autorul romanului *Maidanul cu dragoste* să evoce viaţa celui de al doilea grup de personaje. Figura lui Fane, a „frumosului puşcăriaş" din Cotroceni, a metresei lui, Salomeia, drama de libidine perversă a lui Tino Stavros şi a soţiei lui, grecoaica Maro, născută dintr-un amor ilegitim în Kandia, adusă în ţară de sora ei vitregă, Salomeia, şi măritată cu simigiul stors de vlagă, după ce dusese o viaţă de aventuri şi împerecheri animalice cu hamalii, într-un mizer vagabondaj — pun într-o penibilă lumină un manierism stilistic şi un fals literaturism al d-lui George Mihail Zamfirescu. Existent şi în *Domnişoara Nastasia*, şi cu precădere în *Madona cu trandafiri*, acest patos fad este unul din cele mai grave vicii ce cariază expresia sa literară.

Este inadmisibilă conversaţia lirică şi în stil boieresc a puşcăriaşului Fane, fante de mahala, cu o etică specifică a cuţitului şi a iubirii periferice, după

cum este cu totul improbabilă literatura desfășurată în tirade solemne și poetice a perversei Maro, dominată de vigoarea fizică a unuia din „ilfovenii" cocători ai lui Tino și satisfăcută în platonismul pur spectacular al simigiului, mulțumit să țopăie și să țipe, cînd bruta salariată îi posedă femeia. În însăși structura psihică a acestor ilustrații freudiene e un fals literaturism, agravat de o stilistică artificială. Dacă în evocarea copilăriei lui Iacov procedeul este admisibil și chiar de efect artistic, deși un vizibil manierism este prezent și aci, în descrierea tribulațiilor scabrosului menaj Maro-Tino manierismul devine principial reprobabil.

Pe cît de artificioasă este această parte din *Maidanul cu dragoste*, pe atît de patetică, de realist observată este a treia grupă de personaje și evocarea dramei casnice a hamalului Gore, animal satisfăcut mai întîi, apoi izbit mortal în vanitatea lui de mascul de infidelitatea țigăncii Safta, fostă cîntăreață de grădini publice, femeie cu un trecut scandalos, devenită soție dintr-o prudentă retragere la timp din viața de „artistă". Frămîntarea plină de suspiciuni a lui Gore, bănuiala corosivă în contra turnătorului Palèr, găzduit la el și amant al Saftei, lovitura neașteptată cînd își surprinde nevasta în brațele lui Stîrcu, nașul lor, frîngerea lui bruscă, alcolizarea și părăsirea serviciului, răzbunarea contra delatoarei Sultana, vagabondajul în tovărășia lui Palèr și dialectica lor de animale jignite, cînd se descoperă pluralitatea ibovnicilor Saftei, înscenarea mascaradei vindicative, din final, cu sugestiva psihologie a mulțimii, care aduce și soluționarea tragică a conflictului și sfîrșitului romanului — sînt cu atîta luciditate desfășurate, cu intuiția sigură a psihologiei lor rudimentare, încît această parte formează pictura autentică a mahalalei și contrastul realist cu poetica naivitate a micului Iacov.

Este greu de explicat cum d. George Mihail Zam-

firescu n-a avut atîta putere autocritică, să-și salveze însușirile de observator și psiholog realist, renunțînd la falsa literatură, care i-a minat și valoarea *Madonei cu trandafiri*. Datoria noastră este să-l facem atent asupra primejdiilor de care singur s-a înconjurat. Nici disertațiile umanitariste și caricaturizarea satirică a autorităților care vin să ancheteze uciderea Saftei și a Oiței, în „mahalaua rușinoasă" nu-s mai puțin blamabile. D. Zamfirescu are destulă rezonanță în caracterizarea personajelor, spre a-și mai tulbura contemplația cu inutile considerații de sentimentalism social.

În aceeași linie de valoroasă prezentare realistă, cît de vii, de pregnante sînt figurile secundare, ce completează fresca *Maidanului cu dragoste!* Tipurile mamei și tatălui lui Iacov, spălătoreasa Mădălina, Lenora, fata ei, Pascu și Tinca, Sultana și Domnica, cele două prostituate, Tănăsică, băiatul de prăvălie și filozof resemnat al evenimentelor stupide, victimă a autorităților, care-l implică în omorul Saftei și-l schingiuiesc, ca și atîtea alte siluete episodice — mărturisesc adevărata vocație a d-lui George Mihail Zamfirescu și viziunea sa, nefalsificată de retorică sentimentală și de gust îndoielnic.

Chiar ilfovenii, în identitatea lor simbolică, sînt suspecți de literaturism, iar Ivan, refugiat politic prigonit de țarism și cizmar evanghelic, un fel de Ursus, unanim respectat de mahalagii, îndrăgostit de Maro și scuturat de misticism erotic slav, deși mai puțin poetizat, este o umbră familiară lunecată din romanul rusesc, în suburbia autohtonă.

N-am vrea ca d. Zamfirescu să aibă impresia că-l șicanăm ; dar sînt de enervant efect repetirea — tot poză literară ! — cuvîntului „pretutindenesc" sau a adjectivelor : „ceremonial", „omagial", „epilogal" și „blazonal", într-o frescă realistă a mahalalei bucureștene.

Peste rezerve și deficiențe, romanul *Maidanul cu dragoste* este, pînă acum, opera capitală în proză a d-lui George Mihail Zamfirescu și evocarea de suflu epopeic a periferiei, văzută în aspectul ei de cerc închis, cu moravuri și o etică proprie, cu pitoresc specific și tragică umanitate, în aerul otrăvit de miasmele instinctelor primare.

Vremea, mai 1936.

MIHAIL SADOVEANU

Zodia Cancerului

În literatura contemporană, romanul istoric a devenit o specie rară, aproape în dispariție. Explicarea fenomenului se găsește în atitudinea spiritului modern, îndreptat spre complexul problemelor de conștiință. Psihologismul epocii noastre a mutat universul epic în forul interior al omului. Însuși romanul realist, cu toată onoarea în care pune elementele de ambianță socială și deci de pitoresc, se interesează mai mult de omenescul temelor decît de acțiunea exterioară, așa cum înțelege romanul istoric. Acesta trăiește pe două mari anexe : pe aventura războinică și amoroasă și pe prestigiul poetic al timpurilor revolute. Romanul istoric nu poate fi decît romantic ; grija de reconstituire a „culorii locale“ e un scrupul de simplă orientare și nicidecum o operație științifică. Din cîteva rînduri de consemnare cronicărească, Costache Negruzzi a creat o atmosferă istorică de mare sugestie și a pus în mișcare, cu organice resorturi, figura sîngerosului Lăpușneanu.

Dintre scriitorii noștri de astăzi, nimeni mai firesc decît d. Mihail Sadoveanu nu ne-ar fi putut da un roman istoric, după toate normele genului. Mai întîi, fiindcă d. Sadoveanu posedă sensibilitatea proaspătă și închipuirea bogată ce-l introduc într-o

lume de primitivism ca într-un domeniu propriu ; apoi însă categoria sensibilității sale e formată din îmbinarea eroicului și a peisajului sucalent ; sufletul său e sufletul baladistului anonim. Necontenit talentul d-lui Sadoveanu s-a desfășurat și a crescut în formula unui romantism inițial, spre care-l îndreptau și temele sale preferate și marile sale resurse de colorit prin verb. Pînă la apariția *Zodiei Cancerului*, tot d-sa ne-a dat cele mai bune romane istorice : *Șoimii, Neamul Șoimăreștilor* și *Vremuri de bejenie*, formează trei mari decoruri în care stă zugrăvit trecutul nostru, cu exodurile lui dureroase, cu luptele lui omerice, cu instinctele lui războinice și amoroase, alcătuind icoana unei lumi primitive, cu specifice caractere elementare. Între aceste trei romane, scrise înainte de război, și *Zodia Cancerului* există o deosebire esențială ; ea e, desigur, consecința maturizării talentului d-lui Sadoveanu.

În romanele sale mai tinerești, scriitorul făcea un exces de subiectivism, în culoarea descriptivă de care ele erau inundate. Peisajul incendiat de flacăra lirică abundă în narațiunile sale istorice anterioare, poetizarea voită se răsfață cu tonuri crude, într-o neistovită evocare a codrilor și apelor moldave. În tinerețe, d. Sadoveanu era mai ales cîntărețul pămîntului, pictorul lui cel mai asiduu, într-o avalanșă de culori. De aceea și stilul acestor romane e de un impresionism încărcat, după cum întreaga atmosferă vibrează de o nevăzută muzică elegiacă. Poetul încalcă pe povestitor, cu o stăruință din care reies mari efecte descriptive. Din lecturile noastre de adolescență, ne urmărește și acum amintirea siluetelor eroice ale d-lui Costea Morocîne și Andreiaș Hamură, din *Vremuri de bejenie*, legănîndu-se în trapul cailor și sfătuindu-se de-a lungul unui interminabil decor, de intensă poezie, cum în puține pagini a mai înălțat evocarea acestui viguros peisagist.

În *Zodia Cancerului,* ne întîmpină de la-nceput o sobrietate de stil și o economie de peisaj poetic care se mențin în tot cursul celor două volume. Scriitorul nu și-a schimbat perspectivele evocării, dar și-a modificat mijloacele de expresie ; nu putem trece peste acest progres în evoluția talentului său ; el aduce fluență în povestire, într-un stil mai potrivit romanului, prin lipsa lui de prea evidente podoabe.

În primele sale romane istorice găsim pe poet, în ultimul pe povestitorul încordat în urmărirea faptelor și precipitarea intrigii. Ingeniozitatea de combinare a episoadelor, dozarea abilă de senzațional în mersul întîmplărilor, pînda neprevăzutului se-ntîlnesc armonios împletite, în *Zodia Cancerului.* Epoca zugrăvită de d. Sadoveanu e vremea plină de uri ascunse, de comploturi și de neîncetate competiții pentru domnie a lui Duca-Vodă. Eroicul și meschinul, umbra si lumina trăiesc din abundență în paginile celor două volume. Fiindcă d. Sadoveanu și-a reprimat aci elanurile lirice, compensează lipsa lor cu o atentă înfățișare a stărilor sociale, a atmosferei locale și a unei artistice încadrări topice a faptelor, dînd astfel romanului o mai puternică iluzie a realității ; e ceea ce tocmai lipsea vechilor sale romane istorice. Pentru accentuarea caracterului epocii se folosește de un procedeu abil ; introducerea abatelui de Marenne (de altfel o reminiscență după abatele Coignard al lui A. France), solul lui Ludovic al XIV-lea, în trecere spre Stambul, curios de a cunoaște starea Moldovei și util pentu intriga amoroasă dintre prietenul său beizadea Alecu Ruset, fiul mazilitului Antonie Ruset și domnița Catrina, fata lui Duca-Vodă.

Mizeria poporului, spoliat de lăcomia de dăjdii a lui Duca, pustiirea satelor de leși și tătari, exodul populației spre munți, nesiguranța drumurilor și a sufletelor, într-o epocă de comploturi, de uri hră-

nite din nemulțumiri străvechi, între domni și boieri, trăiesc cu o sugestivă putere evocatoare, pe fundalul fumuriu al vremii. Printre complicațiile iubirii scurte și nefericite dintre Alecu Ruset și domnița Catrina, atmosfera locală e prinsă în caracterele ei generale, cu ageră intuiție istorică ; romanul depășește astfel limitele poemului descriptiv, devenind sinteza unei epoci, în care se răsfrînge și jocul specific al forțelor ei morale. Între operele sale similare, *Zodia Concerului* este cel mai bun roman istoric al d-lui Mihail Sadoveanu.

Vremea, 1937.

LITERATURA NOASTRĂ DRAMATICĂ

Nu ştiu precis de ce se face la noi o demarcaţie atît de severă între literatură și teatru. Poate din faptul că literatura romînă nu e o literatură născută în mijlocul societății, încurajată și discutată de ea, cum este literatura franceză. Scriitorii noștri nu sînt oameni de lume, iar teatrul este o manifestare socială atît de complicată, presupune atîtea convenții și dovedește un spirit de corp excesiv, pe care literatul autohton nu vrea sau nu poate să le accepte. Cînd se zice „om de teatru", la noi, i se acordă acestei făpturi însușiri excepționale, misterioase, pe care o lene tradițională nu le mai analizează.

Criticii literari, fără excepţie, se dezinteresează de literatura dramatică și mai ales de spectacol. Înainte de război, numai domnii Mihail Dragomirescu și E. Lovinescu au practicat critica dramatică, alături de cea literară, dar au părăsit-o fără regrete și ambiții. Un singur profesor de literatură, critic amabil și discret, Pompiliu Eliade, s-a consacrat teatrului, izbutind să imprime o directivă, un gust sigur, mai ales în privința operelor de universală reputație, pe care le-a înscris în repertoriul Teatrului Național. Mă gîndesc că în Franța, un Lemaî-

tre și un Faguet n-au stat departe de viața teatrală și nu s-au simțit micșorați să-și noteze impresiile de la spectacol, reunindu-le și-n volum ; iar un sorbonist erudit ca Victor Basch, autorul a numeroase tomuri de teorie estetică, nici el nu s-a dat în lături să scrie foiletoane critice, în timpul războiului, strînse într-un volum destul de interesant.

La noi, dintre criticii literari postbelici, nimeni n-a fost atras de critica dramatică și dacă au scris uneori despre unele piese tipărite, au făcut-o întîmplător și ca despre orice carte, privită ca un agreabil „spectacol într-un fotoliu". Se pare că este totuși o excepție, în d. Mihail Sebastian, despre care gazetele ne-au adus vestea că a scris și o piesă, ce se va reprezenta în curînd pe o scenă bucureșteană. Mai acum un an, d. Sebastian pornise și o violentă campanie, în *Rampa,* pe tema criticei dramatice, spunînd multe adevăruri, care dacă au supărat, au trecut, fără să schimbe însă o situație pe care o denunța cu atîta vehemență. În numărul *Revistei Fundațiilor Regale* (sept. 1936) d. Sebastian revine asupra teatrului romînesc, într-o notă despre literatura dramatică, cu același ton denunțător. Nu mai e vorba aci nici despre absența criticei dramatice, nici despre teatru, ca instituție. D. Sebastian divulgă penuria de literatură dramatică romînească, inferioritatea producției, în acest gen, comparativ cu poezia, romanul, eseul și critica literară ; și ca să fie mai categoric, stabilește și un raport între epică, poezie și teatru, în literatura timpului :

„Cînd în poezie, punctul culminant este Arghezi, cînd în epică este Rebreanu, în teatru punctul limită este Haralamb Lecca."

Nu sînt un „om de teatru", dar cum afirmația se face pe terenul creației literare, cred că sînt prea pesimiste concluziile confratelui meu. Nu eu voi

exagera, în sensul contrar, afirmînd că avem o prea înfloritoare literatură dramatică. Sînt de acord să recunosc inferioritatea genului dramatic, față de poezie și de roman ; dar a ne opri la Haralamb Lecca, ultimă etapă a teatrului romînesc, ni se pare nedrept.

Desigur, clasicii noștri sînt abia romanticii: Hasdeu, Alecsandri, Delavrancea, Davilla. Repertoriul național a-ntîrziat prea mult în forma convențională, de influență hugoliană, a dramei istorice. Convin că s-a abuzat cu dramele acestea, populate de voievozi de carnaval, de domnițe de ceară și ostași din rechizita teatrului. Mă gîndesc însă că într-un repertoriu permanent, al producției naționale, *Vlaicu-Vodă* și *Apus de soare* pot figura cu demnitate, între toate piesele „clasice“ cu subiect patriotic. Este vina Teatrului Național că nu se alcătuiește un repertoriu permanent romînesc ; ce face de obicei prima noastră scenă? Joacă piesele slabe ale autorilor cu trecere pe lîngă comitetul de lectură (o altă confrerie anacronică), pe lîngă oamenii politici și nu-și alcătuiește un repertoriu minim, care să fie excelent jucat. Cîte opere merită într-adevăr să rămînă înscrise în acest visat repertoriu? Desigur, foarte puține. În nici un caz nu vom reține pe Haralamb Lecca, fiindcă oricît de săracă este creația originală, se vor găsi cîteva piese care pot înfrunta un spectacol decent. Afară de cele două drame istorice amintite, mă gîndesc la *Patima roșie,* a d-lui Sorbul, la excepționala *Săptămînă luminată* a neliniștitului Săulescu, la *Mușcata din fereastră* a d-lui Victor Ion Popa, la *Zorile* d-lui Mircea Ștefănescu și la d. G. Ciprian (numai *Omul cu mîrțoaga).* Din abundenta literatură dramatică a d-lui V. Eftimiu, *Înșir-te mărgărite* și *Omul care a văzut moartea* nu e prea mult ca să treacă în acest repertoriu. Citez din memorie, fără nici o ordine, și cu destulă strictețe. Să nu uităm că d-lui Camil

Petrescu i s-au jucat la Național numai *Suflete tari* și *Act venețian* (care oricînd pot fi reluate) ; s-a făcut mai mult zgomot pentru *Mioara*, deși pînă astăzi nu s-a înscenat atît de puternica dramă *Danton*. Tot astfel, d-lui George Mihail-Zamfirescu i s-a reprezentat nu mai știm ce piesă istorică și nu *Domnișoara Nastasia*, jucată de un teatru particular. Din cîte am amintit pînă acum, am depășit, onorabil, „momentul" Haralamb Lecca. Știu că d. Sebastian este un admirator al d-lui Blaga, al cărui teatru literar *(Meșterul Manole, Cruciada copiilor, Avram Iancu)* exprimă o ținută poetică atît de personală ; n-aș trece cu vederea nici *Molima* d-lui Ion Marin Sadoveanu și ne vom da încă o dată seama că sînt prea pesimiste și categorice constatările sale despre literatura noastră dramatică. Venind la comedie, din Alecsandri, ctitorul teatrului romînesc, se poate juca, cu titlu de document, o comedie scurtă (sînt încurcat s-o precizez) și este suficient să se joace cum se cuvine un Caragiale integral *(O scrisoare, O noapte, Conu Leonida, D-ale carnavalului,* fără *Năpasta)*, singurul nostru geniu dramatic fără contestare. Adaug și excelentul *Nod gordian* al d-lui Valjan, agreabila *Cometa* a lui Anghel și, pentru buna dispoziție a spectatorului și a casei, *Titanic vals*, al d-lui Mușatescu.

Am impresia că producția dramatică romînească de valoare e subestimată din cauza numeroaselor piese slabe jucate pe prima noastră scenă: o selecție definitivă a „clasicilor" noștri și a cîtorva contemporani (aci discuția încape în mai largă măsură) ar da alt prestigiu literaturii teatrale romînești. Căci a relua opere perimate, sau a da trei reprezentații de consolare cu o piesă care n-aduce nici bani, nici talent, înseamnă a nu servi nici instituția, nici publicul, nici literatura dramatică originală. Dar toate acestea nu se pot face decît cu tirania unui prestigiu pur artistic de o conducere scoasă de sub in-

fluența politicii și de un director competent, căruia să i se garanteze stabilitatea pe cel puțin zece ani. Cu directori care se schimbă ca ipistații pe vremea lui Caragiale, plecînd o dată cu partidul care i-a adus, se poate face cel mult administrație, dar nu artă.

Vremea, 1937.

ION CREANGĂ

Geniul colectiv al poeziei populare exprimă o „matcă stilistică", din care se vor prelungi numeroase fire, iar geniul cronicarilor este mai mult un *ingenium,* în mare parte și el de caracter colectiv. Opera lui Creangă, pornind din folclor și din anume realități sociale și psihologice, depășește folclorul ca și mentalitatea arhaică a cronicarilor, realizînd o structură; ea inaugurează o categorie de sensibilitate, țîșnind din subconștient, ca dintr-un fel de stil latent al spiritualității romîne. Creangă este capul de linie, dintr-un șir întreg de creatori, care vor exprima cu nuanțe diferite, cu puternice individualități, anume sensibilitate etnică ; opera lui este cea dintîi expresie intuitivă pe calea artei, a conștiinței unui popor, manifestată în mediul ei cosmic și etic. Dospită în stratul milenar al unui mod de contemplare, depozitează în zăcămintele ei o istorie sufletească acumulată lent și cristalizează o misterioasă ereditate. În Ion Creangă vedem astăzi pe primul romancier al literaturii noastre, pe primul creator de epos, nu în timpul istorico-literar, ci într-o durată spirituală, fiindcă romanul lui Filimon anticipează cu două decenii *Amintirile.*

Satul lui Creangă este anterior, ca psihologie și

așezare socială, față de orașul ciocoilor lui Filimon, iar amîndoi sînt ctitori a două structuri și tradiții de sensibilitate în proza romînească.

Făcînd din opera lui Creangă o categorie de sensibilitate, fixăm numai schema unei structuri sufletești, cu mult mai cuprinzătoare, mai maleabilă, cum vom vedea ; ea reprezintă o valoare transcendentă. A reduce psihologist și dogmatic, așa cum au făcut sămănătorismul și poporanismul, specificul etnic la anume note invariabile — înseamnă a judeca orice creație în raport cu o schemă înțepenită, sau a pune carul înaintea boilor. Pentru noi, un scriitor nu este implicit și o valoare creatoare, fiind specific ; din contra, cu cît va avea o mai mare valoare universală, cu atît va fi mai specific. Cu alte cuvinte, creația luminează structura psihologică, nu psihologia va lumina creația. Într-o posibilă caracterizare a sufletului romînesc în ficțiune artistică, nu se pornește de la teorii, ci de la valori, adică de la organic la teoretic, de la mobil la static, de la intuiții la concept. Numai așa se poate ocoli patul teoretic al lui Procust, fără a mutila dimensiunile și complexitatea internă a individualităților. Legile creației sînt legi ale subconștientului ; ele nu se revelă decît în expresie, deși posibilitățile lui latente sînt, într-un fel, nedeterminabile. Dacă încercăm a înțelege pe Creangă în raport cu o categorie de sensibilitate romînească, o facem numai pe baza acelor valori artistice care purced dintr-o structură comună, dar se diversifică în cuprinsul acestei structuri, după intuiții specifice.

O axiomă critică spune că natura-peisaj este o categorie a originalității autohtone ; s-a reactualizat cu ocazia dezbaterii asupra lui Caragiale, găsit neaderent, între altele, și din cauza absenței sau minimei prezențe a naturii-peisaj, în proza lui. Ceea ce dovedește o confuzie între pitoresc și structura sensibilității ; cu această axiomă am putea respinge,

ca neaderent, pe însuși specificul Creangă. Cîtă natură-peisaj se află oare în *Amintiri?* Cam tot atît de puțină cît se găsește și în Caragiale. A identifica materialul artistic cu intuițiile unui scriitor este exact a identifica haina cu sufletul unu om. Natura-peisaj este accesorie în opera lui Creangă. În *Amintiri,* un singur episod mai lung este încadrat în peisaj, ceva mai insistent : episodul fugii de la Irinuca și popasul noaptea în pădure, cînd plutașii ațîță un foc de legendă, să se încălzească de reîntoarcerea subită a iernii ; mai sînt cîteva imagini fulgurante, de mare sugestie, în descrierea Humuleștilor, la începutul capitolului al treilea. Atît, într-o operă așa de romînească, așa de specifică. Ce putem conchide de-aci? Numai că Ion Creangă nu este un poet al naturii, cum sînt Hogaș și M. Sadoveanu, structuri înrudite totuși, dar viziuni personale. Creangă observă exclusiv natura umană ; geniul lui lucid, mușcător, spiritul realist și umorul lui melancolic — revelă un moralist. Narativ și observator, prin excelență, Creangă este un psiholog în mișcare. Forța lui creatoare este epică, iar neuitatele tipuri din *Amintiri* sînt prinse în structura lor etică. Mama, tatăl, frații, bunicul și bunica, mătușile și megieșii cresc din esența lor morală, cu însușirile și defectele fundamentale ale țăranului legat de realitățile tangibile ale satului și profesiei. Creator de tipuri, Creangă va aplica aceeași observație, calmă și mușcătoare, asupra colegilor, dascălilor, asupra popilor și cîtorva tipuri pitorești, poetizîndu-i numai în potența imaginației tinzînd spre epos. *Amintirile* sînt o epopee a satului și o atitudine a sensibilității, o acceptare a vieții, în ecourile ei, profund umane, cu filozofia ei resemnată. Umorul lui Creangă este însuși umorul vieții, al acestui fenomen organic, în care durerea și bucuria, răul și binele, prostia și inteligența, umbra și lumina se îmbrățișează alternativ, ca s-o exprime în toată realitatea.

Oamenii lui Creangă sînt vii ca viața, schimbători ca ea, naturali ca rădăcinile ei, de care nu se pot desprinde. Ion Creangă este autentic, fiindcă este firesc, este clasic, fiindcă este nuanțat în omenesc și este mereu proaspăt, fiindcă intuițiile lui sînt însăși intuițiile naturii omenești. Observatorul a înfruntat timpul — și-l va înfrunta și de-aci încolo. Dar observația nu se limitează la ceilalți ; ea crește, ca dintr-o celulă organică, din sine însăși ; nu este Creangă cel dintîi și cel mai complex creator al psihologiei copilului de țară? Fantezia, curiozitatea, cruzimea, instinctul libertății, sentimentul nostalgic pentru sat și părinți, sînt tot atîtea intuiții etice, tot atîtea caractere permanente ale sufletului infantil. Satul ca realitate socială și sufletească, țăranul ca expresie a lui, fie matur sau copil — se conturează în *Amintiri* cu o mare forță plastică. Înainte de a se naște, teoretic și tendențios, doctrinele sămănătoristo-poporaniste, Creangă a intuit viața țăranului, fără s-o puie în teorii ; el anulează, anticipat, toate mistificările unei literaturi pornite din rețete literare, nu din autenticitatea de viziune. De aceea, trece peste curente și se integrează, ca un fenomen firesc, într-o categorie de sensibilitate autohtonă, într-o matcă organică. Experiența de viață a țăranului este încadrată în cîteva realități care sînt structurale în tradițiile satului, în celula familiei, în școală și biserică. S-ar părea că experiența erotică este mai expeditiv exprimată ; uneori de o delicatețe, o nostalgie fără pereche, se rezumă în ecoul pur sentimental. Amintirea obsedantă a Smărăndiții, vanitatea bărbătească a tînărului catihet, admirat de fetele satului, cînd cîntă *Îngerul a strigat*, ca și ecoul cimiliturii *Tunsul felegunsul*, l-au tulburat ori l-au jignit în substratul lui de flăcău căruia a-nceput *„să-i miroasă a catrință“*. Și poate că din acest instinct de țap naște viziunea dragostei lui de țăran realist și sceptic,

trăit în atmosfera unor predeterminate raporturi dintre bărbat și femeie. La maturitate, mai vede în amintire cînd *„Smărăndița începe a mă fura din cînd în cînd cu ochiul"*, în școala de la Humulești, iar din amarnica ei pătimire de pe urma „Sfîntului Neculai" i-a rămas imaginea feminității ei, cînd *„ședea cu mînile la ochi și plîngea ca o mireasă, de sărea cămeșa de pe dînsa"* ; cîte n-a îndurat dreptul, temerarul Harap-Alb, pentru fata lui Verde-Împărat, pînă să-i fie soție, în tovărășia Spînului, care era gata să-i reteze capul ; și cît de aprins povestește de *„cinstita crîșmă, la fata vornicului de la Rădășeni, unde mai multă lume se aduna de dragostea crîșmăriței, decît de dorul vinului"*. Dar și mai adevărata lui părere despre iubire o insinuează în aventura „coțcariului" de Nichifor, întîrziat din viclenie, noaptea, în pădure, cu jupînița Malca. Discreția, finețea de tratare a nuvelistului, exploatează o situație riscată, cu atîta firesc și umor și cu atîta robustă poezie.

Secretul popularității *Amintirilor*, între toate vîrstele de cititori, este omenescul figurilor și sentimentelor evocate ; este un fel de poezie veridică a vieții, care se degajă dintre fapte și psihologii. Încadrat într-o ereditate și o sumă de tradiții, Creangă exprimă acel echilibru clasic dintre aspirație și posibilitatea de realizare, pe care-l naște structura milenară a satului și orizontul lui moral de un precis contur. Un fel de clopot vast, în care omul nu se poate sufoca, dar nici rătăci ; și este caracteristic pentru sensibilitatea lui de scriitor că *Amintirile* se termină o dată cu plecarea tînărului catihet la Iași, la Socola. Dincolo de sat și de lumea lui specifică începe tîrgul și mahalaua, în care Creangă, pășind peste copilăria și adolescența lui rurală, devine el însuși un tip pitoresc, erou de roman și prilej de zeflemea pentru orășeni. Creangă

institutorul și mahalagiul ghidușar de la întrunirile publice („Popa Smîntînă", cum i-a zis Iacob Negruzzi) este un dezrădăcinat. Îl va salva de ridicol și tristețea singurătății, umorul lui verde și verva lui de Păcală, în straie de șiac. Sufletul lui de țăran are o rezervă etică, în substrucția lui; ea va ascunde pe ruralul naiv, scoțînd în lupta vieții pe mucalit și pe viclean, cu falsa lui modestie, cu vorbirea în „parabole" satirice, cu trăsnăile lui neconformiste, față de autoritate, în genere, și de cea bisericească mai ales. Dacă răspopitul amator de teatru, de pălărie laică și de vînatul vrăbiilor, cu pușca, nu ajungea institutor, în Iași, autor de manuale și protejatul „domnului" Maiorescu și al „bădiei" Mihai, luminat inspector școlar, ar fi fost un alt Moș Bodrîngă, în Humuleștii lui natali, de unde a fost smuls de ambiția mame-sei de a se face popă; sau, rămas în cadrele bisericii, ar fi fost un alt Popa Duhu, pentru care manifestă atîta vădită înțelegere, ca pentru un înaintaș revoltat și duhliu.

Ceea ce a făcut totuși ca istețul humuleștean să se adapteze repede la viața și atmosfera suburbiei este însăși specificitatea ei de limbaj, de mentalitate și de realism, plin de savuroasă trivialitate și grasă vervă umoristică. Cred că lexicul regional cu locuțiuni și metafore ermetice, cu proverbe, jocuri de cuvinte și cu filozofia lui imagistă, creată de experiența colectivă, are aceeași semnificație literară ca și limbajul comediilor lui Caragiale. Creangă a ridicat la expresie de artă limba țăranilor din ținutul Neamțului, cu tot cuprinsul ei etic și cu virtuțile ei figurative fără seamăn, după cum Ion Luca a dat valoare artistică lexicului și locuțiunilor mahalalei bucureștene. Creator de tipuri specifice, Creangă este creator de expresie specifică; ea e concrescută din fondul psihologic al personajelor, cum este și expresia comediilor caragialiene. Este oare mai prejos, ca vervă, ca expresivitate, limba

lui Jupîn Dumitrache față de a lui Moș Bodrîngă, de exemplu? Întrucît limba regională este mai estetică decît limba mahalalei? Valoarea lor este neutră, în sine, devenind expresia artistică, în creația tipurilor. Întrucît particularismul rustic este superior particularismului lexical al suburbiei? Limba este viața, la Creangă ca și la Caragiale, este oglindă a sufletului omenesc, în diferitele lui zone morale și sociale. Viziune realistă și socială a tipurilor, simț psihologic și social al limbii, fac laolaltă un organism viu, din *Amintiri*; sentimentul că nu e nimic flatat în expresia prozei lui memorialiste este comun senzației produse de comediile caragialiene. Esteții subțiri și cu prejudecăți groase care socot că limba regionalistă a lui Creangă este mai frumoasă decît a lui Caragiale, raportînd-o la mediul respectiv — cred că a crea expresie înseamnă a limita pe scriitor la un material unic. Marii creatori de expresie ai literaturii noastre „clasice" din veacul trecut sînt Eminescu, Creangă și Caragiale; unul a creat limbajul liric, al doilea pe cel epic și ultimul limbajul comediei; la creații structurale — expresii structurale.

Este Creangă poet în *Amintiri?* Iată o întrebare firească pentru un evocator al copilăriei, fie și sub aspectul epic sub care o prezintă. Dacă natura-peisaj este atît de rară, precum am văzut, se poate vorbi de poezia lui Creangă? Poezia *Amintirilor* este în retrospecțiunea sentimentului, în acel nostalgic paseism, atît de caracteristic scriitorilor moldoveni. Creangă e poet în substrucția sensibilității, în senzația de iremisibil care se strecoară printre fapte și oameni, de-a lungul paginilor; este o vrajă care se prelungește dincolo de final, un fel de magie a copilăriei și adolescenței, rămasă ca o imagine pură în spiritul nostru. Dar poetul Creangă este mai complex decît ar părea; el este poet chiar în poveștile

lui cu tîlc, în modul parabolic de a insinua adevăruri morale și de a personifica forțele naturii ; poetul se află în mitul narativ din *Harap-Alb*, în forța lui de a surprinde, în fantasticul făpturilor, cîteva trăsături umane și cîteva idei. Filozofia lui Creangă este filozofia poporului. Spînul ilustrează proverbul: „Fă-te frate cu dracul pînă treci puntea", iar Harap-Alb : „Unde nu-i cap, vai de picioare". Soluția lor este : „Cine sapă groapa altuia, cade el în ea" — așa cum i s-a întîmplat Spînului uzurpator și dușman de moarte al fiului de împărat. Și ca să ducem mai departe această interpretare etică a basmului, ajutorul pe care urieșii, albinele și furnicile îl dau, la timpul oportun, lui Harap-Alb, concretizează proverbul : „Dumnezeu nu lasă pe omul bun". Ca și poporul, Creangă gîndește mitic și epic ; didactismul cîtorva anecdote și povești minore ale lui nu mai apare și-n extraordinarul lui basm. Moralist și psiholog, el nu uită natura umană nici în jocul cel mai liber al fanteziei, împinsă pînă la fantasticitate ; dar intuițiile lui nu se desfășoară decît subteran și „filozofia" este implicată în povestire. Basmul *Harap-Alb* este o sinteză a basmului nostru și cel mai frumos basm romînesc, prelucrat de un artist crescut el însuși, ca o forță mitică, din geniul subconștient al rasei. S-a spus că urieșii sînt zugrăviți, în fantasticitatea lor, cu același realism ca și țăranii din Humulești ; desigur, fiindcă simbolul lor acoperă intuiții ale naturii umane, caractere și adevăruri morale, sau forțe ale naturii înseși : frigul, setea, foamea (Gerilă, Setilă, Flămînzilă), binele și răul (Harap-Alb și Spînul), categoriile sensibilității noastre, timpul și spațiul (Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă) ori ispita pierzaniei (Cerbul).

Între amintirile copilăriei și povestea lui Harap-Alb este același raport de subsecvență ca între începutul și sfîrșitul vieții. Creangă nu și-a povestit maturitatea sub formă de memorial ; a învăluit-o

in mit și a rezumat-o într-o experiență fantastică, valabilă pentru om în genere ; și el a luptat cu spinii, cu primejdiile și nevoile, și el s-a făcut frate cu dracul, ca să treacă punțile vieții, iar nemurirea și-a dobîndit-o din apa vie și apa moartă a creației lui artistice. Filozofia surîzătoare a lui Harap-Alb a fost filozofia lui, pînă în pragul morții, iar înțelepciunea ei a fost înțelepciunea vieții însăși, eternă și plină de umbre și lumini.

Comparația între Creangă, Hogaș și Sadoveanu a devenit un loc comun al criticei ; o familie de spirite, alcătuind o tradiție literară și purcezînd dintr-o structură comună a sensibilității. Opera lui evocă un om romînesc teluric, ferit de civilizația orașului, lăsat sub conducerea instinctelor naturale. Totuși există viziuni distincte, la Creangă, Hogaș și Sadoveanu, ale omului autohton. Am văzut cît de puțină natură-peisaj este în Creangă ; humuleșteanul este un realist ; chiar în fantasticitatea poveștilor și observația naturii umane alcătuiește substanța universului său artistic. Viziunea lui Hogaș merge mai în perspectiva trecutului ; cadrul drumeției lui nu mai este satul, cu structura lui bine definită, cu milenara lui statornicie în tipuri și tradiții ; conștiința lui este a unui om liber, în vastitatea naturii cosmice. Sufletul lui Hogaș este o regresiune pînă în stadiul pastoral al spiritului autohton. Solidar cu intemperiile, cu soarele, cu noaptea, cu luna și cu apele, frate cu umbra codrului și cu singurătatea, asemenea ciobanului, prieten cu animalul — rătăcește, fără țel, aproape de cer și de „inima lucrurilor" universale. Hogaș este expresia cea mai autentică a sentimentului mioritic al existenței ; lumea lui artistică are puritatea originară a spațiului vast, ondulat și nesfîrșit. Ceea ce numește d. Lucian Blaga „spațiul mioritic", în înțelesul de structură subconștientă a spațiului in-

terior, este mai evident ca la oricare dintre marii noştri scriitori.

Natura-peisaj este o formă a sentimentului ciclopic de care este animat acest poet ; căci Hogaş este un poet de o forţă extraordinară, un poet de sensibilitate cosmică. Viziunea lui are proporţii geologice şi eroismul lui de nomad are ceva din nedefinitul odiseii omerice ; numai că Ulysse împlinea un blestem, o rătăcire pe ape insidioase şi-n ţinuturi inospitaliere, în timp ce Hogaş este mînat de un neliniştit instinct migratoriu, rareori un automatism ancestral, acel al transhumanţei, s-a păstrat mai intact într-o sensibilitate de excursionist paşnic, profesor de latineşte şi greceşte, dintr-un veac şi o lume închipuite ca un veac al civilizaţiei. Hogaş reface odiseia unui popor de munteni, alături de Pisicuţa lui, singura prietenă credincioasă, ca mioara din *Mioriţa* sau ca murgul lui Mihu Copilu ; animal miraculos, adevărată „pajură", îi lipseşte doar graiul, ca s-o anexăm unei lumi legendare. Oamenii întîlniţi de Hogaş au ceva de fenomen al naturii, de reuşită suprafirească, de glumă grotescă sau ceva din mimetismul animalului, ca neuitatul părinte Ghermănuţă, veveriţă a pădurii, cu mersul şerpuit şi cu statura înghiţită de umbrele înşelătoare. Oamenii sînt şi ei ciclopici, iar dacă nu mai sînt căpcăuni, se datoreşte numai evoluţiei în timp, fiindcă apetitul lor uriaş se satisface cu vîrtoşie în ospeţe la care ia parte şi scriitorul. Fantasticitatea trăieşte cu prezenţa unei realităţi purificate de viaţa gregară a satului şi a tradiţiei ; şi nu ştiu ce putere senzorială, a văzului şi auzului, nu ştiu ce inepuizabil animism, integrează naturapeisaj într-o viziune umanizată.

Dacă omul lui Hogaş este omul transhumanţei, omul lui Sadoveanu este ţăranul dacic şi păzitorul intransigent al obiceiului pămîntului. Sentimentul baladic al haiduciei structurează proza sadovenistă ;

împletit cu instinctul bachic, cu aventura erotică și cu extazul morții, omul lui Sadoveanu își are rădăcinile ancestrale în strămoșul trac. Viața este o viziune orgiacă, în natura umană, ca și în natura-peisaj. Viziunea istoricității noastre etnice nu vine din document sau numai din arhaismul cronicăresc al expresiei, ea se prelungește dintr-o sensibilitate ce vine din negura preistoriei ; un fel de intuiție arheologică a trecutului se deapănă în romanul istoric sadovenist ; oricît de variat ar fi scrisul său, care îmbrățișează și viața tîrgului, a intelectualului și a țăranului contemporan, în liniile ei interioare se mișcă într-un univers de baladă, de esență dacotracică.

La centenarul nașterii lui Creangă nu poposim ca la un fenomen izolat de istorie literară ; nu recapitulăm numai o etapă a prozei noastre ; suta de ani de la apariția humuleșteanului genial are sensul unui început de originalitate etnică și rostul de nucleu al unei categorii de sensibilitate. Înaintaș în timp al lui Hogaș și Sadoveanu, Ion Creangă exprimă un stadiu de sensibilitate mai apropiat de structura fixă a omului rustic și a satului, ca mediu social ; îi anticipează însă în viziunea de basm al lui *Harap-Alb* și chiar în aureola ce învăluie unele tipuri cu forțe suprafirești, din *Amintiri*, ca acel năzdrăvan Oșlobanu. Hogaș ne duce spre epoca păstoritului, iar Sadoveanu spre fondul tulbure al elementului autohton.

Din vol. *Figuri literare*, 1938.

I. L. CARAGIALE

. . . .

Caragiale are o viziune realistă a societății romîne, într-un moment de criză evolutivă. S-a remarcat de mult viziunea tragică sub care a privit lumea rurală. Pentru înverșunata lui observație satirică și-a rezervat numai pe orășeni. În acest lot, a trecut prin acizii satirei pe mahalagiu, pe micul burghez și pe intelectualii demagogi ieșiți din această pătură. Cațavencu, Farfuride, Brînzovenescu, Tipătescu, Trahanache și Zoe — toți din *O scrisoare pierdută*, a cărei acțiune se petrece „în capitala unui județ de munte", sînt intelectuali de provincie, zonă morală care este un compromis între mentalitatea de mahala și cea burgheză.

Teatrul caragialian este o mare secțiune tăiată în corpul societății romîne ; în comedii se poate urmări o ascensiune, pe scara socială și morală a personajelor, de la mahalagiul pur la pseudointelectual.

Sociologia acestei evoluții constituie o clară genealogie spirituală. Pe treapta cea mai de jos se află Spiridon, ucenicul brutalizat de Chiriac și Jupîn Dumitrache ; apoi Chiriac, om de încredere al stăpînului ; mai sus, Jupîn Dumitrache, proprietar, căpitan în „guardia națională" și stîlp de rezistență

al unei categorii de mahalagii din care se va recruta burghezia. În clasa aceasta, Spiridon nu mai are ce căuta și nici Chiriac. Este înlocuit de Tipătescu, prefectul amic și om de încredere al lui Trahanache, corespondent în ordinea morală și în starea materială cu Jupîn Dumitrache. Chiriac-Dumitrache — Tipătescu — Trahanache — ilustrează „minciuna vitală" ce stă la baza vieții de familie a mahalagiului înstărit și a provincialului cu prestigiu de conducător în mica lui lume.

Intelectualii comediei caragialiene sînt toți de extracție inferioară ; și pentru ei vom putea stabili o întreagă filieră spirituală. În *O noapte furtunoasă*, întîlnim pe Rică Venturiano, demagog deocamdată teoretic, student și publicist, un fel de exemplificare anticipată de cum ar fi scris Cațavencu, dacă am fi cunoscut articolele lui din *Răcnetul Carpaților*. Rică nu s-a încadrat în practica politică și nu și-a precizat ambițiile, ca maturul Cațavencu. Demagog în faza teoretică, el poate fi un viitor prefect, ca Tipătescu, un aspirant la deputăție, ca Nae Cațavencu ; deocamdată, își exercitează tonul de tenor al demagogiei, prin articole ditirambice și de un stil reprobabil. Fiindcă e într-un moment de vacanță a forțelor lui de politician practic, își poate pierde timpul cu aventuri sentimentale și cu mahalagioaice romanțioase, ca Zița. Caragiale prezintă pe Rică Venturiano într-o dublă postură comică : de demagog ideologic și de fante îndrăgostit, rezervîndu-i o turpitudine, în viața practică, pentru mai tîrziu.

Tipătescu este un Venturiano maturizat ; a părăsit „frazele" și s-a atașat pe lîngă un om cu influență, un șef de organizație, profitînd de grațiile coapte ale Zoițichii, sub ale cărei aripi de cloșcă sentimentală își aranjează viitorul politic.

Pentru mahalagioaicele Zița și Veta — politica n-are nici o valoare ; închise în gineceu, ele eva-

dează din proza căminului prin amor. Joițica, mahalagioaica evoluată la stare burgheză, își îngăduie libertăți sentimentale și își satisface ambiția de a conduce din culise combinațiile de politică locală. Filiația aceasta decurge atît de logic, în comediile lui Caragiale, intuiția lui sociologică și psihologică este atît de vie, de realistă, încît imprimă o verosimilitate inalterabilă fiecărui personaj.

La vîrsta lui, Cațavencu a ajuns la o treaptă de chivernisire mai înaltă ; nu se mai încurcă în complicații sentimentale. Ambiția politică este unica lui rațiune de a fi. De aceea, Caragiale îi îngroașă toate defectele de demagog : incoerența logică a ideilor, pseudodoctismul și lipsa de scrupule morale. Cațavencu este reprezentantul tipic al liberului profesionist, tipul vremurilor noi ale burgheziei. Îi lipsește numai deputăția, spre a da frîu liber apetiturilor lui, traficului de influență, aranjamentelor de tot felul.

Cu o mare intuiție, Caragiale a surprins într-o oglindă rece, măritoare, tarele esențiale ale burgheziei. Ceea ce părea caduc unor critici, în opera lui, ni se pare astăzi însăși condiția ei de viabilitate. Dacă ar fi procedat ca un clasic francez, redus la schema pură a psihologiei, ar fi creat cîteva figuri aproape atemporale, de valoare universală, dar de o atenuată semnificație socială. Integrarea psihologiilor individuale în fresca unei societăți este semnul realismului său, dovada unei intuiții sociologice, simțul unei adevărate „comedii umane", pe care nu-l regăsim la nici un alt scriitor național.

Ca orice scriitor clasic, Caragiale e creator de tipuri ; unele mai adînci, altele profilate, altele mai schematice, dar toate de un omenesc autentic. Vom face abstracție, deocamdată, de sensul sociologic al comediilor lui, urmărind numai sensul uman al personajelor. Nu ne interesează dacă demagogul Cața-

vencu a fost liberal sau conservator ; el este, în esență, un anumit tip politic, generalizat în viața noastră similiconstituțională. Cațavencu este demagogul, prin strîmba lui intelectualitate, prin lipsa de simț moral și de demnitate personală, prin mijloacele de-a sconta o situație. Nu importă faptul că Rică Venturiano e și un tip de tranziție intelectuală. Venturiano este viitorul demagog, studentul care-și trăiește viața în atmosfera politică, dar Rică este un prim-amorez, în ipostază comică. Nu este esențială trăsătura sufletească a Conului Leonida, care simpatizează cu „revoluția", de la care așteaptă, pe lîngă o pensie, și o leafă. Conu Leonida este un Mitică, cel mai bătrîn, mai autentic Mitică, pentru care ideile sînt simple stupidități formulate cu gravitate, iar statul un simplu mijloc de trai, un părinte care să fie oricînd spoliat. Conu Leonida este birocratul automatizat, pensionarul guraliv și atins de un iremediabil ramolisment. El este deci un simbol al miticismului, categorie psihologică a micii burghezii birocratice romîne. Dar Conu Leonida este și un laș, speriat de o imaginară revoluție, subliniind contrastul dintre ideea automatizată și inadaptarea ei la realitate. Contrastul psihologic, surpriza comicului, este axa morală pe care e construit acest tip. Polițaiul Pristanda nu este un document istoric ; el este micul funcționar prost plătit, găinar, din cauza mizeriei, slugă plecată față de stăpînii temporali ai vieții politice. Pristanda exprimă lipsa demnității profesionale. Nu este numai un bețiv amuzant Cetățeanul turmentat, care nu știe cu cine să voteze. El este simbolul omului fără opinie politică, alegător care își dă votul cui îl prinde la momentul oportun, cînd are nevoie de el, ca apoi să-l uite. Trahanache este un ramolit, în faza benignă, mai puțin ramolit decît Dandanache, dar mai este și simbolul unui șef de organizație, cu fals prestigiu de autoritate și cu drept iluzoriu de a decide în propriul lui fief. Com-

pletat cu fizionomia de „încornorat“ dulce, senin — el este prostul bonon și credul. Nici chiar Jupîn Dumitrache nu este o fantoșă arhaică a „guardiei naționale“, ci este expresia instinctului de proprietate, economică și maritală, sigur pe sine și gelos de prestigiul lui de bărbat, dar păcălit prin credulitate ridiculă. Iar Dandanache, pelticul și uitucul, bătrînul decrepit, nu este un tip de profitor politic care a dispărut ; el este „agreatul“ centrului, asigurîndu-și un loc de deputat, prin rudenie, prin servicii personale sau prin simplu șantaj, plocon al unei false democrații care cultivă tot felul de paraziți sociali.

S-a abuzat prea mult de formula mahalagismului personajelor caragialiene. În teatrul lui sînt puțini mahalagii veritabili. Caragiale a redus elementul pitoresc al periferiei la un decor schematic. Cu excepția farsei *D-ale carnavalului,* unde ne-nvîrtim în lumea bărbierilor, mahalagiii caragialieni pot fi repede identificați și scoși din ambianța celorlalte personaje. În sens social și sufletesc, mahalagii sînt Jupîn Dumitrache, Chiriac, Ipingescu, Spiridon, Veta și Zița — din *O noapte furtunoasă ;* apoi Cetățeanul turmentat și Pristanda, care stropșesc cuvintele, din *O scrisoare pierdută.* Ceilalți, între care și Conu Leonida, sînt „intelectuali“ și politicieni, desigur de o specie morală cu certe caractere de tranziție între suburbie și starea burgheză. De altfel Caragiale s-a interesat de mahalagii ca de un tip general ; mai just am putea spune că satira lui vizează un mahalagism etic și intelectual.

Caragiale are o dublă intuiție a individului : a categoriei lui sociale și sufletești. Această sinteză constituie rezistența operei lui. Comedia de moravuri se-mpletește cu aceea de caracter. Putem stabili, pe această observație capitală, o serie de secțiuni în psihologia și starea socială a personajelor. La o superficială privire, s-ar părea că scriitorul

se repetă, prin asemănarea conţinutului moral al unor tipuri, şi că numai starea socială, decorul mediului se schimbă, nu şi psihologia specifică a personajelor. Există un fel de simetrie între tipurile comediei caragialiene, dar cît de nuanţată, de precisă, de viguroasă, în însăşi nuanţele respective, este fizionomia concretă a fiecărui personaj! Viziunea şi tehnica sînt atît de lucrate, pînă la cele mai mici, dar caracteristice amănunte, încît rar găsim o operă care să ne dea senzaţia unei condensări, a unei organicităţi mai depline. Afirmaţia că în special în *O scrisoare pierdută* (am adăuga şi *Conu Leonida faţă cu reacţiunea)* nu se poate schimba un cuvînt, o replică, o virgulă, este justă. Dar de ce impresia aceasta de organism fără defect, de viabilitate fără hiaturi, de replică fără artificialitate? Nimic mai „compus" decît discursurile lui Caţavencu şi Farfuride, cu toate incoerenţele logice, cu toate efectele aglomerate, în vederea comicului. Şi totuşi nimic de prisos, nimic exagerat în însăşi exagerarea artistică a acestor două discursuri. Caragiale exprimă prin ele o mentalitate, o ideologie deformată. Discursurile sînt tipice pentru fiecare. Al lui Caţavencu mai avîntat, în stupiditatea lui, al lui Farfuride e discurs de „pisălog" şi agramat împleticit. Iată de unde vine impresia de organicitate: din suprapunerea şarjei peste conţinutul psihologic al tipului satirizat. Putem alcătui un întreg tablou al nuanţelor, al filiaţiei psihologice şi al unicităţii lor artistice, urmărind cele mai însemnate personaje ale comediilor.

Dandanache, Trahanache şi Caţavencu sînt trei tipuri politice, trei mentalităţi diferite, cu metode, cu „temperamente" deosebite. Dandanache este atît de ramolit, de ridicol, ca înfăţişare, de uituc, de împleticit, în propriul lui defect; este cea dintîi extracţie hibridă de burghez paşoptist. Şiret nevoie mare, este mai aproape de Fanar şi un caraghios faţă

de Zoe și Tipătescu. Dandanache ar putea fi bunicul lui Cațavencu. Trahanache, amestec de tîrgoveț bonom, ramolit, dar în fond om cumsecade, are numai iluzia autorității ; încornorat, este ridicol tocmai în ceea ce ar trebui să fie superioritatea lui — prestigiul. Nenea Zaharia e un burghez a cărui stare materială nu e supusă criticii ; n-a ajuns prin șantaj, n-are o situație socială creată prin turpitudini, ca Dandanache. Este o autoritate de paie (centrul hotărăște, cînd nu combinațiile Zoițichii) și un imbecil care nu crede în evidența coarnelor puse de Tipătescu.

Cațavencu este un produs mai nou al politicianismului : avocat, patron de ziar ca armă de șantaj, plastograf, semidoct patetic și ridicol, el și-a multiplicat mijloacele de luptă, deși i le anulează centrul, fiindcă tradiția imoralității este mai veche, mai autoritară aici. Trahanache, ca și Farfuride și Brînzovenescu (cam de aceeași vîrstă toți) sînt ramoliți, incapabili, dar în fond mai puțin pătați în viața morală. Concurența, în democrația extinsă, e mai aprigă în noile generații. Cațavencu trece peste orice scrupul, iar Tipătescu, fiindcă celelalte mijloace de parvenire politică s-au uzat (delațiunea la centru, șantajul, discursul demagogic), descoperă o nouă cale : femeia, care, fără drepturi politice legale, începe să aibă un amestec din ce în ce mai puternic, din culise, în aranjarea situațiilor. Nu este Tipătescu și cel mai puțin ridicol, fiindcă e cel mai puțin afișat în public, nu este cel mai „cult“ față de ceilalți și cel mai practic, nemaiîncurcîndu-se în vechile procedee demagogice ? Abuzul de putere este ultima evoluție a falsei democrații, reprezentate prin micul „satrap“, prefectul de județ.

Psihologia ciclică a personajelor caragialiene nu se termină aci. Iată raportul de evoluție dintre Jupîn Dumitrache și Trahanache. Amîndoi „stîlpi ai societății“ în mediul lor ; corecți în fond, cu obsesia

prestigiului casnic, deopotrivă de naivi, de senini în fața evidenței. Jupîn Dumitrache are exact aceeași funcție psihologică — în mediul mahalalei, ca și Trahanache în al burgheziei provinciale. Căpitan în „guardia națională", el contribuie la consolidarea stării lui sociale, permițînd ascensiunea și siguranța lui Trahanache. Regimul nu mai este acum amenințat de dușmanii poporului ; generația lui Jupîn Dumitrache a pregătit calea generației lui Zaharia Trahanache.

Ipingescu și Pristanda sînt și ei expresia a două generații diferite de polițai. Ipingescu e omul de încredere al lui Jupîn Dumitrache, este confesorul lui, își schimbă ideile reciproc și se ajută să înțeleagă proza lui Rică Venturiano ; sînt pe un plan sufletesc și social mai apropiat. Autoritatea lui Ipingescu este auxiliara noii ordini „constituționale", după cum a lui Pristanda este pusă în slujba puternicilor zilei. Dar raportul lui cu Tipătescu, cu Trahanache și Zoițica (stîlpi sociali mai evoluați) nu mai e de amiciție, ca al lui Ipingescu și Jupîn Dumitrache. Pristanda e „sclavul", omul la ordin al burgheziei, slujbașul mizer plătit și de aceea incorect. În fond se revoltă în contra stării lui de inferioritate, dar numai pe ascuns, în monologuri fugare, în care îndrăznește să-și judece stăpînii. Pristanda nu mai comentează „politica" cu Tipătescu, ci e aprobativ sau cere explicații umil. O generație s-a scurs între ei și Ipingescu, dar cît de asemănători au rămas în modul lor mecanic de a gîndi !. Formula lui Ipingescu este „rezon", a lui Pristanda e „curat", un automatism care indică o egală sărăcie intelectuală, nu și o repetiție a lui Caragiale. Umilința lui Pristanda este rezultatul nesiguranței micului slujbaș, exprimînd înrăutățirea moravurilor electorale.

Simetria poate fi dusă și mai departe. Chiriac este, în mediul lui, ceea ce este Tipătescu în mediul

intelectualității provinciale. Omul de încredere al bărbatului și amantul profitor al soției. Dar ce tipic, ce esențial deosebit gîndesc și se exprimă fiecare ; ce clar sînt văzuți în sinteza lor socială și sufletească !

În sfîrșit, asemănarea și filiația dintre Zița, Veta și Zoe, trei fețe ale „eternului femenin" vulgar, romanțios ; cu un limbaj, cu gusturi, cu voințe bine precizate, exprimă trei mentalități surprinse în nuanța lor specială. Zița, generație de mahalagioaică mai evoluată, aspiră la „intelectualul" Venturiano și îi plac escapadele sentimentale, grădinile de vară. Veta, dezamăgită în căsnicia ei prozaică, nu evadează prin latura romanțioasă ; ea se consolează mai practic, cu vigoarea și tinerețea lui Chiriac ; mulțumită cu mediul ei, își caută numai satisfacția amoroasă în brațele tejghetarului.

Zoe, mai emancipată, mai voluntară, unește ambiția socială și grija de reputație cu amorul clandestin pentru Tipătescu. Într-o genealogie posibilă, Veta ar fi mama, Zița fiica ei, iar Zoe fiica Ziței. Trei generații de femei, cu trei psihologii distincte.

Viziunea socială și psihologică a lui Caragiale a urmărit, în societatea romînă, nu numai un singur moment, o singură generație sub lumina comică, ci a reconstituit întreaga ei fizionomie ciclică, într-o condensată „comedie umană", de la mahalagiu pînă la marea burghezie de provincie. Și este de remarcat că filiația aceasta se petrece în două medii nu numai sociale, dar și geografic deosebite. Mahalagiii sînt situați în Capitală, în Dealul Spirei (ce intuiție adîncă a mahalalei metropolei), iar burghezii sînt situați în provincie. Secțiunea comică taie exact două regiuni morale, două pături active, ambițioase, din politica țării. Astăzi, cu votul obștesc, Caragiale ar fi introdus desigur și pe țărani în acest tablou ciclic al politicianismului nostru. Tipurile caragialiene s-au multiplicat în mediul rural

prin preoţi, învăţători şi gospodari, membri activi ai unui partid politic sau altul. Procesul demagogiei aşteaptă pe un nou Caragiale să-i împlinească istoricul şi psihologia.

Crearea de tipuri ne duce la concluzia clasicismului lui Caragiale. Valoarea simbolică a personajelor mărturiseşte obiectivarea în contemplaţie a tendinţelor lui satirice. E drept că nu pretutindeni şi-a păstrat aceeaşi obiectivitate, că între comediile lui se poate stabili o ierarhizare. În frunte stă *O scrisoare pierdută*, a cărei viziune este desăvîrşită, a cărei tehnică este de o preciziune de ceasornic. Stăpînirea suverană a materialului, prin creaţie, prin seninătatea pe care i-o imputa Gherea, învăluirea abilă a tendinţei în fantezia comică, în această comedie s-au realizat. În al doilea rînd stă *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, care dacă abuzează de „comicul verbal" astăzi caduc, prin echilibrul ei, prin condensarea la un singur act, este totuşi comparabilă *Scrisorii pierdute*. Fără îndoială că există o filiaţie subtilă, o continuare a „comediei umane" şi în tipul lui Conu Leonida, fost funcţionar de stat, ajuns pensionar şi comentator al ideologiei democrate. El poate fi un fiu îmbătrînit, evoluat în unele privinţi, a lui Jupîn Dumitrache, care şi el comenta ideologia politică a lui Venturiano, explicînd-o lui Ipingescu. Conu Leonida nu se mulţumeşte numai cu glosarea ineptă a politicii interne, el şi-a sporit comicul comentînd politica externă. Inepţiile lui despre Papa, Galibardi etc. sînt de un comic psihologic foarte subtil. *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* nu este o farsă, cum modest a subintitulat-o Caragiale ; elementul de farsă este un simplu procedeu de efect final, nu e însăşi structura operei, ca în *D-ale carnavalului*.

În al treilea rînd se situează, ca valoare, *O noapte furtunoasă*. Aci Caragiale şi-a tulburat obiectivita-

tea şi a depăşit limitele clasicismului de expresie, sobru, stăpîn pe sine, utilizînd prea evident mijloace de farsă şi şarjînd mai ales pe Rică Venturiano. Antipatia lui este vădită şi numai Gherea a putut considera piesa, pe acest motiv, superioară *Scrisorii pierdute*. Caragiale a înfruntat timpul tocmai prin acele tipuri în care obiectivitatea lui este deplină. Dovada clasicismului său este evidentă în transformarea numelor proprii în noţiuni simbolice. Ca şi Molière, Caragiale a făcut din unele personaje simboluri. Zicem de un discurs prost că e caţavencian, de un demagog că e un Caţavencu ; pe un ramolit incoerent îl numim un Farfuride, pe un cetăţean inconştient îl denumim simplu Cetăţeanul turmentat, unui comisar de modă veche îi zicem un Pristanda, iar unui inept teoretician al politicii europene îi aplicăm calificarea de Conu Leonida. Şi coana Zoiţica a rămas simbolul „damei bune", atît de multiplicată în viaţa politică.

Clasicismul lui Caragiale a sintetizat în aceste tipuri şi categorii morale, nu numai fiinţe de tranziţie socială.

În *O scrisoare pierdută* se-mpletesc admirabil observaţia socială, comedia de caracter şi situaţiile tari, de farsă. În *O noapte furtunoasă,* procedeele de farsă sînt mai îngroşate, în tribulaţiile amoroase ale lui Rică Venturiano, fără ca elementul psihologic sau al observaţiei sociale să fie eliminat. Cu tot finalul ei de farsă, cu toată situaţia comică de efect a lui Conu Leonida, scena baricadării lui de teama revoluţiei subliniază prin contrast laşitatea lui, deci explică o trăsătură psihologică. *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* este o admirabilă comedie de caracter ; numai *D-ale carnavalului,* de o ingeniozitate extraordinară de situaţii, de o complexitate de intrigă rară, este o farsă pură.

Caragiale a folosit însă toate mijloacele tehnice de a exprima comicul : comicul verbal al lui Conu

Leonida, Pristanda sau Farfuride ; comicul fizic al Cetățeanului turmentat, care nu-și poate menține echilibrul, din cauza ebrietății, și care provoacă rîsul prin mijlocul elementar al sughițului (un comic de repetiție fizică) ; apoi comicul psihologic al lui Trahanache și Cațavencu și comicul de compoziție, din actul al patrulea al *Scrisorii pierdute*.

Nu vom insista asupra tuturor procedeelor ; ar fi și inutil și ne-ar duce la o statistică prea minuțioasă. Este mai concludent să ne ocupăm numai de cîteva, spre a ne da seama cîtă varietate de expresie comică posedă Caragiale.

Intriga din *O scrisoare pierdută* este intriga clasică, pe care o găsim și la Molière, în *Avarul*. Aci toată odiseea o determină un simbol material : comoara lui Harpagon. Ea îi provoacă suspiciunile, ea îi accentuează zgîrcenia, ea îi dă putința de a-și spolia, prin cămătărie, pe propriul fiu, ea îl îmbie la căsătoria copiilor, fără zestre, ca să-și păstreze intactă bogăția. Comoara lui Harpagon este un procedeu simbolic, un obiect animat, ridicîndu-se la valoarea de personaj. Regăsită, ea aduce calmul și subliniază pasiunea adîncă a zgîrcitului. Același procedeu îl regăsim în *O scrisoare pierdută ;* scrisoarea compromițătoare pierdută de Zoițica determină odiseea comică a personajelor, divulgarea satirică a mediului politic al burgheziei noastre. Simetria clasică a intrigii e molierească ; scrisoarea e pierdută de Zoe, o găsește Cetățeanul, acestuia i-o fură Cațavencu, care o pierde în învălmășeala întrunirii ; regăsită de Cetățean, scrisoarea revine în mîinile „adrisantei", iar toată furtuna stîrnită de ea se calmează, după ce a pus în situații ridicole pe Zoe și Tipătescu, pe Trahanache și Cațavencu. Scrisoarea este ea însăși un personaj, un obiect animat, un simbol al imoralității ascunse, un moment scoasă la suprafață, de care este afectată întreaga burghezie provincială. Circuitul ei întreține surpriza comică,

accentuează psihologia personajelor ; în *O scrisoare pierdută,* tehnica intrigii este de o precizie, de o rotunjime magistrală. Ea îngăduie și tabloul final al comediei, ceea ce am numi comicul de compoziție, cînd scrisoarea ajungînd în mîinile Zoițichii, pretextul neliniștii dispare și toată lumea e mulțumită, aclamînd pe Dandanache, el însuși un șantagist, prin mijlocul unei scrisori compromițătoare, pe care a avut grijă să n-o piardă însă niciodată. Această simetrie, care unora le-a părut o slăbiciune a *Scrisorii pierdute,* repetarea unui personaj, prin unul asemănător, adică a lui Cațavencu prin Dandanache — credem a fi, din contra, o însușire deosebită, care dă satirei o mare importanță simbolică. Imoralitatea a biruit prin imoralitate.

Pretinsa împăcare, acea „seninătate" a *Scrisorii pierdute,* nu este în fond decît o violentă satiră, fără iluzii, de un scepticism integral, față de mecanismul iremediabil viciat al vieții noastre politice.

Nicăieri Caragiale n-a învăluit mai deplin în ficțiune un dezgust personal pentru farsa constituționalismului și iprocrizia moralei noastre publice. Deosebit de comicul de compoziție al finalului, replica ultimă a lui Pristanda, peste care cade cortina, este de o subtilitate rară. Mulțumirea generală este exprimată de scurtul discurs al lui Cațavencu.

— „*Fraților !* (toți se întorc și-l ascultă). *După lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat ! Ce eram acum cîtva timp înainte de Crimeea? Am luptat și am progresat : ieri obscuritate, azi lumină ! ieri bigotismul, azi liber-pansismul ! ieri întristarea, azi veselia !... Iată avantajele progresului ! Iată binefacerile unui sistem constituțional !*"

Ironia lui Caragiale nu-și putea găsi un mijloc mai verosimil, mai detașat, de a se exprima, decît

parodia de satisfacţie a lui Caţavencu. Prin personaj vorbeşte scriitorul.

Iar replica lui Pristanda, cu aceeaşi semnificaţie subiectivă, vine din adîncul acestui automat aprobativ, care exprimă, fără voie, comentariul ironic al autorului :

„Curat constituţional! Muzica! Muzica!"

Ce departe sîntem de şarja directă din *O noapte furtunoasă,* unde antipatia scriitorului deformează pe Rică Venturiano, transformîndu-l într-o marionetă ! Adevărata indignare a lui Caragiale în contra imoralităţii, în *O scrisoare pierdută* se află, dar e atît de artistic exprimată, de transpusă în ficţiune, încît nu ştirbeşte nimic din verosimilitatea situaţiilor, din autenticitatea umană a personajelor.

Caragiale a avut arta formulelor sintetice, în care a cuprins psihologia tipurilor. S-a zis că acestea dau un schematism exagerat creaţiei lui. Formulele caragialiene sînt însă semnul nu al simplicităţii artei lui, cît a simplismului personajelor. Cei mai mulţi „eroi" se caracterizează printr-o formulă. Pristanda repetă obsedant vorba : *„Curat"*, Trahanache : *„Aveţi puţintică răbdare"*, Dandanache : *„Eu care de la 48, cu familia mea"*, Cetăţeanul : *„Eu cu cine votez?"*, Ipingescu : *„Rezon"* etc. Toate aceste formule mărturisesc utilizarea unui procedeu tehnic, a comicului de repetiţie. Repetiţia unei formule devine o caracterizare psihologică, e drept simplificatoare ; dar „ideologia" elementară a personajelor, pustietatea lor morală nu putea fi mai pregnant surprinsă. Caragiale este un clasic, renunţînd la analiză şi recurgînd la sinteză. Nu toate tipurile sînt construite pe comicul de repetiţie. Cele de o amploare mai mare, fiindcă şi psihologia lor e mai complicată, se manifestă printr-o vervă de limbaj şi de situaţii comice, care depăşesc schematismul formulelor.

Cațavencu este un ambițios, care, fiind sigur de sine, își închipuie că va dobîndi sprijinul guvernamental, ca să devie deputat. Odiseea lui comică este subliniată prin cîteva situații, în care contrastul dintre ambiția lui și realitate este de o vervă interioară de mare viziune.

Prima situație : e adus de Pristanda acasă la Zoe și, prin surprindere, se găsește în fața lui Tipătescu, pe care n-ar fi voit să-l vadă.

Umilirea gradată, spaima lui în fața amenințărilor prefectului îl pun pe Cațavencu într-o definitivă lumină comică.

A doua situație, și mai puternică, este aceea din scena întrunirii, cînd Nae Cațavencu, sigur pe reușita lui, își debitează discursul în fața alegătorilor. Surpriza contrastului e și mai necruțătoare. Trahanache pronunță numele candidatului guvernamental, Dandanache, iar Cațavencu își pierde scrisoarea, singura lui armă, în învălmășeala care urmează scandalului. În sfîrșit, ambiția lui trece și prin ultima treaptă a înfrîngerii, primind de la Zoe să conducă manifestația în onoarea lui Dandanache.

Ce admirabilă evoluție comică, ce adîncă punere în evidență a contrastului dintre „mecanic" și „viu", în psihologia lui Cațavencu, realizează aceste trei mari situații ! Elementul de farsă este complet integrat celui psihologic. Schematismul formulelor prin care se caracterizează personajele secundare nu mai este utilizat la caracterizarea personajelor de prim-plan. De aceea nici Conu Leonida, afară de comicul verbal, n-are formule sintetice, nu poate fi schematizat. Dialectica lui ineptă despre raportul dintre stat și funcționar și dintre revoluție și democrație ține de comicul psihologic.

Cu toate rezervele pe care le-am făcut în privința lui Rică Venturiano, personaj prea șarjat, este de remarcat și în structura lui același procedeu al contrastului. Prins de Jupîn Dumitrache, care-l bă-

nuia că i-a pătat „onoarea de familist", Venturiano, cu toată spaima, nu uită să-și debiteze tiradele „democratice" și se menține comic într-o situație ce putea deveni tragică.

Același contrast între „mecanic" și „viu" este esența unor personaje reduse la formulă, ca Jupîn Dumitrache și Trahanache. Liniștea primului, cînd află că legătura găsită pe perna Vetei e a lui Chiriac și nu a lui Rică, sau încăpățînarea lui Trahanache de a considera scrisoarea lui Tipătescu drept o „plastografie" participă la același comic de contrast psihologic.

Am văzut semnificația satirică a lui Dandanache: imoralitatea care triumfă contra imoralității. Nu numai acest aspect dă noutate personajului scoțîndu-l de sub învinuirea de a nu fi un alt Cațavencu, dar și mijloacele prin care el provoacă unele echivocuri comice : cînd confundă pe Tipătescu și Trahanache, cînd uită promisiunea de a nu povesti soțului încornorat întîmplarea cu scrisoarea „becherului". Caragiale scoate din aceste „echivocuri" de esență psihologică noi situații comice, noi reacțiuni ale Zoei și ale lui Tipătescu. Am putea spune că echivocul psihologic constituie procedeul tehnic al *Nopții furtunoase*, fiindcă toată gratuita spaimă a lui Jupîn Dumitrache se naște din convingerea că Rică este amantul Vetei, care îl înșală sub ochii lui cu Chiriac, păzitorul prezumat al „onoarei lui de familist". Comicul caragialian nu trebuie redus așadar la cîteva formule simplificatoare, la cîteva sinteze devenite populare. E ca și cum ai căuta poezia lui Virgiliu sau a lui Vigny în cîteva „cugetări" de uz scolastic și cu sens etic, fără a simți viziunea lor lirică, care se prelungește dincolo de aparențe. Dacă prin aceste formule Caragiale a putut deveni popular, adevărata lui artă nu constă în cîteva „truvaiuri", ci într-o organică viziune comică a burgheziei romîne.

Tehnica comediilor aci trebuie căutată, secretul rezistenței lor aci e ascuns ; formulele lui Caragiale sînt și intuiții psihologice, nu numai expresii fericite, cu sorți de popularizare.

Dintre junimiști, numai Caragiale reprezintă spiritul citadin, căci Eminescu s-a refugiat în Evul Mediu sentimental și patriotic, în feeria naturii, în visul metafizic și mitul unui romînism idilic și rural. Creangă a stabilit punctele de contact dintre basmul popular și universul primitiv al copilăriei — el însuși un univers legendar, în istoria neamului nostru. Cît privește ideologii și teoreticienii junimiști, ca Maiorescu și Carp, au năzuit să alcătuiască un mandarinat spiritual și politic, după normele apusene, în mica și pestrița lume orășenească a Capitalei.

În comedii și în schițe umoristice, Caragiale a reconstituit cu neegalată intuiție psihologia unei epoci și chiar a unor categorii sufletești specific urbane.

Filimon a văzut tragedia proceselor psihologice și sociale ale orașului, Caragiale a observat, într-o infinitate de nuanțe, mascarada hilară a unei mahalale care s-a luptat să ajungă la rangul de metropolă.

Generoșii generației pașoptiste au voit să scoată statui dintr-un moloz eteroclit ; au creat o revoluție peste capetele de duzină ale spiritului cetățenesc, invitîndu-l să se miște în formele unei vieți noi, pe care el a început numai s-o mimeze. Caragiale este mimul genial al unei epoci de formație a societății noastre urbane, este neîntrecutul observator al unor straturi de ciudată sedimentare morală în viața noastră orășenească.

El a văzut mahalaua, în Jupîn Dumitrache, în Nae Ipingescu, în Zița și Veta, în Chiriac și Spiridon, în Pristanda și Cetățeanul turmentat, ca pe o

zonă morală distinctă. Mahalagiii caragialieni sînt cei dintîi orășeni reprezentînd faza necesară spre ascensiunea burgheză. Caragiale are un prea mare simț critic, un prea lucid ochi de sociolog — ca să nu fi văzut că între mediul mahalagesc și cel burghez romînesc nu este decît un grad de evoluție. Intelectualul Rică Venturiano scrie pentru nenumărații Jupîni Dumitrache și Ipingești, în a căror lume își caută aventurile sentimentale. Verigă de tranziție într-un lanț social extrem de simplu, Venturiano este un produs spiritual specific bucureștean, născut din trecerea din Dealul Spirei spre băncile universității, spre viața politică demagogică și spre presă. Înainte de a ridiculiza, Caragiale a intuit un complex de împrejurări morale și sociale. Faptul că-și situează personajele din *Scrisoarea pierdută* într-un oraș de provincie nu schimbă nimic din esențiala intuiție a marelui dramaturg. În Capitală politica era în mîna mahalagiilor, a alegătorilor cenzitari, proprietari și negustori, creați de revoluția de la 1848. Intelectualii încadrați în funcțiile de stat, magistrați, profesori și ofițeri — nu alcătuiau, după vechiul sistem electoral, pătura militantă în viața politică. Numai gazetarii își puteau afirma liber opiniile, ca ilariantul Venturiano, iar grosul intelectualilor care putea aspira la cele mai înalte situații, în noua ordine burgheză, post-pașoptistă, sînt avocații. Cei mai mulți dintre eroii comici ai vieții politice orășenești sînt acești „liberi-profesioniști". Rică Venturiano este „studinte în drept și publicist", deci viitor avocat, Cațavencu, Farfuride și Brînzovenescu sînt avocați, iar Tipătescu, deși Caragiale n-o spune, nu se poate să nu fi fost licențiat în drept.

Profesiunea celor mai însemnate personaje din comedia lui politică nu este indiferentă, spre a lămuri marea lui intuiție socială. Produs al revoluției pașoptiste, care a numărat chiar printre conducă-

tori atîția avocați — această profesiune alimentează clasa burgheză în formație.

Cațavencu singur începe să-și recruteze partizani dintr-o altă profesiune de „intelectuali", din institutori, Ionescu și Popescu, din *Scrisoarea pierdută*, anticipează cu o mare clarviziune avalanșa de spirite primare care va invada viața politică naționalistă, în urma acțiunii haretiste. Și nu s-a înrolat însuși Caragiale în cel mai tipic partid de orășeni, în partidul takist, ilustrînd astfel involuntar, prin însăși participarea lui la viața politică — o psihologie de mic-burghez care nu se simțea comod în mediul latifundiarilor junimiști? Iar comentariile lui amare, în jurul revoltei țărănești din 1907, sînt dovada categorică a antijunimismului său, în ordinea realităților economico-sociale.

În psihologia lui Caragiale n-a murit germenul tînărului revoluționar care a luat parte la „revoluția din Ploești" pe care a ridiculizat-o mai tîrziu.

Trei scriitori munteni, trei orășeni — Ion Ghica, Filimon și Caragiale — sînt observatorii spiritului urban, la începutul literaturii noastre moderne. Ion Ghica, deși boier, este un generos care se scutură de prejudecățile clasei sale, ca atîția boieri și boiernași bonjuriști; el consemnează istoria primei faze a burgheziei romîne și a spiritului orășenesc ; Filimon explică drama socială dintre „ciocoii vechi și noi", fiind primul critic al acestui fenomen, primul intelectual-proletar care nu se poate încadra în această societate hibridă, iar Caragiale, în teatru, alcătuiește tabloul plin de vervă al comediei orășenești, al farsei constituționale și al demagogiei avocățești.

Revoluția de la 1848 au făcut-o cîțiva ideologi generoși : unii au fost martiri iluminați de un destin istoric al neamului, ca Nicolae Bălcescu, cîțiva au fost gazetari de temperament, ca Heliade Rădulescu și C. A. Rosetti, alții abile spirite diplomatice, ca

Ion Ghica, alții reformatori practici, ca Mihail Kogălniceanu. Adevăratul creator al instituțiilor democratice, adevăratul sprijinitor al burgheziei — pe care, conform celebrei formule „Îmbogățiți-vă !", o aduce la viața socială și politică — este Ion Brătianu.

Eroii caragialieni sînt produsul acestei ere de expansiuni a mahalagiilor înstăriți, a micilor tîrgoveți și a falangei de avocați, de mici funcționari, care vor invada cadrele noii societăți.

Caragiale este istoricul umorist al dezlănțuiriii instinctelor de parvenire a tuturor acestor orășeni, pe care i-a întîlnit în viața de toate zilele, la întruniri publice, în fruntea conducerii administrative, în presă, la cafenea și berărie, unde își exprimă „opiniile" cu o candoare bonomă și amuzantă.

În teatru, a observat cu deosebită atenție pe conducătorii burgheziei orășenești, pentru analiza spiritului cetățenesc, a bucureșteanului însuși, ca o categorie morală specifică a vieții citadine — a rezervat neîntrecuta „comedie umană" a condensatelor lui *Momente.*

Aci, în cadrul existenței burgheze, a instituțiilor ei fundamentale, a surprins același contrast dintre fond și formă, dintre spirit și aparență. Nu mai este vorba de ambițiile ei politice ; moravurile, maniile, micile slăbiciuni, mahalagismul și turpitudinile ei, favoritismul, nerespectarea ordinii în care se mișcă, a instituțiilor ei însăși, alcătuiesc fondul schițelor sale umoristice.

Lipsa de educație familiară a acestei burghezii semimahalagiste o surprinde în *Domnul Goe, Vizită* și *Bubico ;* turpitudinea, meschinăria și debandada familiei însăși (precară „celulă socială") o divulgă în *Mici economii* și *Tren de plăcere ;* fățărnicia și absența de civilitate, în raporturile sociale, este tema din *Five o'clock ;* lipsa de respect pentru insti-

tuția publică și confuzia între autoritate și familiaritatea vulgară se găsește în *Petițiune ;* neseriozitatea presei, ca mijloc de informație și măsură de apreciere a faptelor, străbate seria *Reportaj, Ultima oră, Boris Sarafoff* și *Groaznica sinucidere din strada Fidelității.* Favoritismul introdus în viața școlară e persiflat în *Lanțul slăbiciunilor*, iar în ciclul *Un pedagog de școală nouă* ridiculizează, în tipul lui Marius Chicoș Rostogan, prostia didactică, slugărnicia față de fețele simandicoase, bădărănia față de cei umili și lipsa flagrantă de decență în expresie și bună-cuviință în aprecieri a profesorului nechemat.

La comedia politică a orășenilor se alătură comedia fundamentală a structurii ei pretins burgheze.

Observația psihologică și socială a lui Caragiale nu se oprește la cîteva aspecte ale vieții bucureștene. Atîtea schițe mărturisesc un pitoresc colectiv umoristic de o savoare neîntrecută. Cine nu-și amintește de aspectul torid al Capitalei, într-o zi de vară, de figura domnului „discret" care caută un prieten, de tipul de abil prostănac al servitorului, care nu vrea să deranjeze stăpînul, pe o vreme caniculară, de silueta birjarului adormit, de a unei bătrîne mahalagioaice, de a băiatului de prăvălie care *„moțăie pe prag la umbră cu șorțul verde"*, de a sergentului de stradă care *„stă pe o bancă la poarta unei curți mari"* și care *„s-a descălțat de cizme, să-și mai răcorească picioarele"* — din schița *Căldură mare?*

În cîteva pagini, cu o notație de o condensare și o precizie rară, trăiește aci un oraș întreg, o psihologie colectivă, de semiorientalism, o imagine a Bucureștilor, în timpul verii, de unică semnificație.

Între aceste bucăți pe care le-am numi „schițe de compoziție", cît este de autentică cea intitulată *Atmosferă încărcată,* în care se vede ce înseamnă „opinia publică" a Capitalei, formată după ziarele de

un ton exagerat pînă la ridicol și consolidată în jurul unei mese de berărie.

Și ce-i lipsește, ca pitoresc bucureștean, schiței *De închiriat*, cu neghioaba pasiune a mutatului ce dă iluzia schimbării de decor unor mici burghezi, încremeniți toată viața în peisajul neschimbat al orașului?

Dar Caragiale este creatorul unui tip complex de bucureștean, al micului burghez, de obicei funcționar, al neuitatului Mitică, întîlnit în exercițiul funcțiunii, prin autoritățile publice, la cafenea și berărie, la chef și în familie, unde scapără de „opinii" diverse, naive, stupide sau simplu amuzante. Fie că-l cheamă Tache sau Mache, Lache sau Sache, Popescu sau Ionescu, același tip se ascunde sub atîtea pseudonime familiare.

Sînt numeroase schițe în *Momente*, unde Mitică, cel mai autentic tip bucureștean, e surprins în atîtea situații, gesturi, opinii, ticuri și exprimări de o clipă. Din aceste fețe prismatice ale prozei caragialiene reconstituim o psihologie neschimbată, am putea spune o tipologie a bucureșteanului.

Ce este Mitică și miticismul? Este o categorie morală a micului burghez din Capitală. Mitică este „deșteptul" național prin excelență, spiritul superficial, care se pricepe în orice domeniu : în finanțe, în artă, în politică, emițînd „opinii", toate foarte „categorice", chiar cînd sînt numai șugubețe. Mitică este sociabil prin definiție, căci își debitează verva între amici, la cafenea și berărie, entuziasmat de cîteva pahare și încîntat de întreruperi și replici adverse, este familiar cu toată lumea și demn cînd îl atingi în amorul propriu. Mitică pornește o revoluție la bodegă și devine sceptic pînă la colțul străzii, este emancipat între prietenii pe care ține să-i „epateze" și îmbîcsit de prejudecăți, timorat, umil, laș și conformist, pînă la anularea oricărei umbre de personalitate, în cea mai mică inițiativă spre faptă, în cea mai nevinovată ciocnire cu realitatea.

Flecar pînă la manie, iubitor de farse pînă la puerilitate, tembel pînă la saţietate, abil în lucrurile mărunte, duşman al serviabilităţii, dar amator al favoritismului, cu profit personal, Mitică este un mic egoist care vrea să trăiască în turmă şi cît mai comod. Ce frescă admirabilă de Mitici, în felurite ipostaze — cuprind schiţe ca : *Două loturi, Amicul X, Triumful talentului, Întîrziere, La moşi, O lacună, Situaţiunea, 1 Aprilie, Diplomaţie, Ultima emisiune, Amici, Monopol, Repaus duminical,* şi neîntrecutul grup din *C.F.R.*, în care miticismul, sub forma lui cea mai acută, a familiarităţii, indiscreţiei şi a spiritului de batjocură gratuită, realizează una din cele mai adînci şi mai perfect stilizate schiţe din *Momente.*

Spiritul bucureştean, cu defectele lui specifice şi însuşirile lui de vioiciune, deşteptăciune, pornire spre frondă, spre o dulce vulgaritate şi o goană după mărunte satisfacţii — icoană fidelă a unei burghezii făcute, nu create prin luptă aprigă — este exprimat cu cel mai lucid talent, cu cea mai nuanţată artă, precisă, condensată în proza umoristică a lui Caragiale.

Contribuţia sa la crearea unei literaturi urbane s-a exercitat pe calea negativă a ironiei ; dar Caragiale este singurul scriitor al nostru care a lăsat mai multe tipuri decît toţi prozatorii veacului trecut la un loc. Şi este interesant de remarcat că şi atunci cînd arta lui a evoluat spre povestire, părăsind forma extrem dialogată din *Momente* (unele sînt scenete pure), în fantezii satirice ca admirabila *Kir Ianulea,* Caragiale s-a folosit de motivul lui Machiavelli, ca să reconstituiască un Bucureşti de epocă, de pe timpul fanarioţilor.

Din vol. *Figuri literare,* 1938.

MATEI CARAGIALE

O biografie a lui Ion Luca, tatăl lui Matei Caragiale, n-avem : nu o biografie romanțată, care oricînd se poate imagina pe cele cîteva date pozitive existente, ci o biografie documentată, din care să crească și portretul spiritual al marelui scriitor. Lectura ediției definitive a operei lui Matei Caragiale — alcătuită cu atîta pricepere și precedată de o spumoasă prefață a d-lui Perpessicius, dar atît de esențială în liniile ei generale și în tonul ei omagial — mi-a lăsat impresia că s-ar putea întreprinde cîndva o întreagă biografie a dinastiei Caragialilor.

În cultura noastră, unde este extrem de rară existența unei tradiții intelectuale între generațiile aceleiași familii, a număra patru înaintași actori, între care unii autori, culminînd în geniul lui Ion Luca, a evolua în abia înfiripatul Luca Ion, fiul mai mic și de timpuriu dispărut, ca să încheie procesul de creație cu cel mai mare fiu al marelui dramaturg, Matei, realizat atît de somptuos în *Craii de Curtea-Veche* — este un spectacol spiritual destul de caracteristic spre a atrage atenția unui biograf. Este poate un caz fericit, cînd visata ființă a portretului moral, întrezărită de Sainte-Beuve drept

o „istorie naturală a spiritelor", s-ar putea cu succes încerca. Căci dacă este în mare parte o utopie a stabili „familii de spirite" între diversele individualități din cuprinsul unei literaturi, înlăuntrul unei familii biologice, manifestate și în domeniul spiritului, operația este și mai firească.

Factorul eredității, deși se știe ce salturi surprinzătoare intervin adesea în „legile" ei, ne-ar explica nu numai asemănările între individualități, într-o aproximativă tipologie, dar ne-ar lămuri mai bine însăși devierile și diferențierea lor. Nu este vorba aci să reînviem un sistem, contrazis pe temeiul firesc al criticii, care caută unicitatea tipului, chiar de inițiatorul lui ; mă gîndesc însă că un sondaj atent în psihologia dinastiei Caragialilor ar duce. numai în cazul de față, la concluzii foarte interesante. Aproximația, păzită în toate nuanțele ei, ar feri de orice rătăcire cu pretenție „științifică" și ar desface firele unor spirite împletite dintr-o celulă primordială, identificată pe cale istorică, pînă la străbunul Vlidiko, născut pe la 1750.

Nu voi încerca acum ceea ce este numai o dorință ; dar mi se pare că o despărțire categorică, așa cum s-a și făcut, între spiritul lui Ion Luca și al lui Matei Caragiale, este prea greu de admis. La urma urmei, în această convingere nu intră nici o amăgitoare teorie stiințifică, ci numai o reflexie mai stăruitoare în jurul operelor celor doi scriitori.

Într-un excelent studiu, publicat în *Revista Fundațiilor Regale* (martie 1936), d. Vladimir Streinu. după ce stabilește cîteva influențe precumpănitoare, ca să nu zic modele literare, ale prozei lui Matei Caragiale, ajunge la concluzia fermă că : *„Prin nici una din liniile literaturii sale, Matei Caragiale nu se dovedeste fiul lui I. L. Caragiale"* — opunînd în principiu, oricărei încercări de a stabili vreo filiație între opera lui Ion Luca și Matei, o tot atît de dîrză

respingere : *„Orice încercare de a-i înmulți relațiile* (lui Matei) *de societate spirituală* (sublinierea e a noastră) *cu autorul* Scrisorii pierdute *probează în cel mai fericit caz ingeniozitate"* — după ce recunoaște parțial cu un aliniat mai sus :

„În mod obiectiv, fiul n-a putut lua de la tatăl său decît îndrumarea către literatura excepțiilor morale a lui Edgar Poë, din care I. L. Caragiale traducea, după Baudelaire, Une barrique d'Amontillado *și* Le masque de la mort rouge, *încă din 1898."*

Combătînd cu vehemență „judecata de tip analogic" ce ar încerca să stabilească filiații psihologice și literare între Ion Luca și Matei, d. Vladimir Streinu nu renunță totuși să o practice, pe proprie socoteală, e drept, în altă direcție decît cea a eredității, procedînd la o filiație pe formula sainte-beuviană a „familiei de spirite". Desigur că și noi am făcut și facem rezerve, cînd e vorba să se aplice, pur analogic, o formulă pe simplul fapt al eredității biologice. Iscusit critic „sourcierist", d. Vladimir Streinu, după ce scoate în evidență o sumă de influențe din Poë, din Barbey d'Aurevilly și din Villier de l'Isle Adam, integrează literatura lui Matei Caragiale într-o „familie de spirite", dedusă din exclusivele influențe literare exercitate asupra scriitorului nostru :

„Matei Caragiale nu se sprijinea însă, în atitudinile de vechi și nobil stil ce lua cît și în aplecările heraldice sau genealogice, pe nici o realitate obiectivă. Totul manifesta la el plăcerea gratuită și mai cu seamă gusturile unei artificialități somptuoase de genul aceleia a strămoșului întregii lui familii de spirite, Edgar Poë."

Departe de a nega aceste înrîuriri, totuși mi se pare că a fixa tot conținutul operei lui Matei Caragiale într-o „familie de spirite", pe cale strict li-

vrescă, înseamnă a-i contesta orice autenticitate de scriitor. Nu cumva aplicarea absolută a formulei sainte-beuviene duce la o „judecare de tip analogic", în sens contrar celei combătute ? Ispitele şi primejdiile criticii de izvoare sînt deopotrivă de tari şi d. Vladimir Streinu, care-i cunoaşte secretele, să nu-i cunoască oare şi aproximaţiile, acel joc liber între autentic şi livresc, joc de nuanţe infinite şi de sunete abia perceptibile uneori ?

Merg mai departe şi accept, după d. Perpessicius, pe bună dreptate, o mai amplă serie de influenţe care au intrat în componenţa talentului lui Matei Caragiale. În prefaţa sa, atît de nuanţată, în zborul ei graţios, ni se propune sugestia lui Huysmans din *A rebours*, al cărui Des Esseintes, îndrăgostit de fast, de recepţii macabre, de pietre preţioase, de miresme şi literatură decadentă, ca şi pe Villiers de l'Isle Adam, Gobineau, Oscar Wilde, Baudelaire din spleenul Parisului, Balzac al afacerilor tenebroase, în care sînt atîtea imnuri închinate Parisului şi misterelor, Furetière, despre care vorbeşte o însemnare de agendă (a lui M. C.), cu romanul burghez, Jean Lorrain („ţaţa de Lorrain" cum îi spune într-un loc) cu poezia declinurilor nobiliare din *Le vice errant*... la care se adaugă şi citaţii Poë şi Barbey d'Aurevilly amintiţi şi de d. Streinu ; şi mi-aş îngădui să adaug şi pe „magul" Sar Péladan, cu preocupările lui ocultiste, de care e obsedat şi Aubry de Vere, eroul din *Remember*.

Cine ştie dacă nu s-or mai afla şi alte influenţe din care şi-a alimentat scrisul Matei Caragiale ; dar pe bază de critică a izvoarelor este greu să stabilim „familii de spirite". D. Vladimir Streinu, ca să respingă orice posibile filiaţii, sufleteşti şi literare, ale lui Matei din Ion Luca, pune şi problema de şcoală literară, înglobînd pe tată într-un definitiv clasicism, iar pe fiu anexîndu-l modernismului, în sensul mai larg al fantasticităţii romantice şi simbo-

liste. Disocierea este, desigur, justă în sine ; se pune însă întrebarea dacă formula „familiei de spirite" este în esența ei sainte-beuviană, limitată la conceptul de școală literară, la canonul estetic, sau nu cumva o formulă mult mai cuprinzătoare ? Nici în izvoarele posibile ale unui scriitor, nici în expresia categorială a unei estetice, nici într-o psihologie dedusă dintr-un tip literar, transformat arbitrar într-un arhetip al „familiei de spirite" — nu se poate cuprinde cu exclusivitate personalitatea lui. Apreciem subtilitatea apropierilor făcute de d. Vladimir Streinu, pe firul investigației de surse, însușire dovedită de atîtea ori, cu prisosință, însă nu putem accepta o carcterizare critică pe acest exclusiv criteriu. D. Perpessicius a identificat izvoare mai numeroase, indicîndu-le cursul general, fără a fi dedus de-aci fie totala desprindere a lui Matei de familia spirituală a lui Ion Luca, sau de o tradiție a literaturii noastre, anterioară autorului lui *Kir Ianulea,* dar în care și el se-nseriază, cum vom vedea. Sensibil și la sunetul interior al unei individualități, pe cît de pasionat de erudiție, d. Perpessicius nu se rătăcește pe firul ariadnic al modelelor, atît de copios și rapid prins în împletiturile lui, ci se întoarce la matca autohtonă a prozei lui Matei Caragiale. Indicațiile sale sînt și aci tot pe atît de numeroase și nuanțate, încît ne dau putința unei reconstituiri mai veridice a individualității scriitorului, încadrat și-n influențele amintite, dar și într-o tradiție națională, dintre care nu lipsește nici dependența de „alte fire" cu opera lui Ion Luca, dincolo de caznele tehnice, atît de pătimașe la amîndoi.

Cînd d. Vladimir Streinu și-a publicat interesantul său studiu despre Matei Caragiale, nu se cunoșteau „paginile de jurnal", nici contribuțiile lui

de heraldică, nici realizările lui de pictor miniaturist ; ediția definitivă clarifică și această față a scriitorului, care nu mai pare un simplu act de snobism literar, venit din modelele străine. Dacă nu se justifică prin spița familiei, pornirea lui heraldistă nu este mai puțin serioasă, în aspectul ei științific ; că Matei Caragiale și-a alcătuit el însuși un fel de atitudine de feudal, că și-a arborat cîteva ordine pe piept și un stindard la moșie și că s-a regăsit în tovărășia atîtor spirite aristocratice, din literatura veacului trecut, înseamnă că preferințele lui erau și afinități irecuzabile și că un tainic instinct de solidaritate îl ducea spre toate formele care exprimau un sfîrșit de rasă, în gesturi somptuoase. Drapat într-o rigiditate morală și una socială, dorită cu încordare și dobîndită cu trudă, conștient de labilitatea făpturii lui, de procesul încheiat în spirit al familiei lui, în care orgolios se consideră nu numai punctul terminal, dar și culmea, de însăși stingerea biologică a unui neam, în descendenții lui masculini (cum mărturisește jurnalul din anexe) — psihologia lui e mai puțin un caz obișnuit de bovarism, cît o hipertrofie a eului ereditar. Matei Caragiale luptă cu sine, dar și cu strămoșii; orgoliul lui răsfrînge toată acea lumină ostenită de crepuscul, cu frumusețea somptuoasă și tristă a astrului în declin.

Soarele arzător, mediteranean, strălucește în spiritul lui Ion Luca, al aceluia mai ales din comedii ; Matei este agonia solară, cu purpura ei bolnavă și totuși augustă. Nu sînt de loc înclinat să văd o totală despărțire între literatura lui Ion Luca și a lui Matei ; constat însă o schimbare de planuri și o degradare a substanței sufletești.

D. Perpessicius face unele firești raportări între tată și fiu, cum este comuna lor obsesie a variațiilor climaterice, egala lor pasiune pentru muzică, ca să nu mai reamintim și chinuitoarea voință de puritate formală. Apropiindu-ne de opera lui Ma-

tei, nu aducem în spiritul paralelismelor ce voim a schiţa larga evocare din *Remember*, unde influenţele cărturăreşti sînt prea evidente ; personalitatea lui deplină nu aci se relevă şi nici în migala parnasianelor *Pajere*, ci în *Craii de Curtea-Veche*.

Talent prea puţin fecund şi abia o friză, oricît de strălucită, faţă de marea creaţie a lui Ion Luca, templu atît de complex şi armonios, Matei intră cu opera lui capitală nu numai într-o tradiţie spirituală a înaintaşului său, dar şi într-o mai mare tradiţie a prozei noastre orăşeneşti. Ochiul subtil al d-lui Perpessicius nu scapă nici această filiaţie şi ne indică cu multă oportunitate *Istoria Bucureştilor „a lui Ionescu-Gion şi în care se află toată fericita sugestie a* Crailor de Curtea-Veche, *topografie şi expresie"*, iar în *Negru şi aur* şi în *Isnoave vechi* observă *„ceva din timbrul dominator, de romanticitate, al nuvelelor istorice ale lui Odobescu"*, chiar *„ecouri din Ion Ghica"*, neomiţînd să vadă în Pirgu un *„Dinu Păturică al veacului al XX-lea"*, cum îl califică, în parte, însuşi creatorul lui, integrîndu-se astfel magnifica evocare a crailor într-o tradiţie autohtonă, de spirit, de peisaj urban şi într-o savuroasă atmosferă de orient valah. Căci să nu pierdem din vedere că Matei Caragiale ne avertizează de nenumărate ori, în cursul povestirii sale lirice, că *„sîntem la porţile Răsăritului"*. Tradiţia aceasta, încadrată într-un precis orizont moral şi social, între Filimon, pictorul ciocoilor vechi şi noi, între Ion Ghica, monografistul pasionat al Bucureştilor, din *Convorbiri economice*, cu o zonă mai jos duce la balcanismul antonpanesc, la mahalaua comediilor lui Ion Luca, la cadrul tot bucureştean, de epocă, din *Kir Ianulea*, iar în timpul nostru la amintirile „feciorului lui nenea Tache Vameşul" ale Sărmanului Klopştok.

Transcriu judecata d-lui Perpessicius şi o consider definitivă, în ceea ce priveşte substanţa *Crailor*

și modul, aș zice mai curînd perspectiva, din care-i privește :

„În toate fibrele sale, cît de intime, Craii de Curtea-Veche *este o operă funciar realistă, cu rădăcinile adînc înfipte în vadul acela de la porțile Răsăritului, care este Țara Romînească. Prin atmosfera, însă, de ansamblu pe care o realizează, prin transfigurarea acestui material realist, prin continua lui răsfrîngere în fîntîna miraculoasă, de umor și poezie, care este sufletul scriitorului,* Craii de Curtea-Veche *este cea mai puțin pămîntească dintre lucrările noastre epice, cu iz de istorie contemporană*".

Și cu toate aceste preliminarii, destul de largi, încă n-am ajuns la obiectivul propriu al studiului nostru. Opunînd două judecăți asupra lui Matei Caragiale, pe a d-lui Vladimir Streinu și pe a d-lui Perpessicius, alăturîndu-ne, în toate excelentele sugestii, de prețioasa prefață a ediției definitive, rămîne să ducem mai departe afinitățile între spiritul lui Ion Luca și Matei. Să nu uităm însă capitala constatare că opera lui Matei exprimă un fond degradat, deși derivat din substanța lui Ion Luca. N-avem pretenția de a desăvîrși această dificilă radiografie în spiritul celor doi Caragiale ; dar o serie de sugestii vor putea duce la unele concluzii convingătoare ; sprijinindu-ne pe analogie și nuanță, nu ne vom sprijini mai puțin pe două realități sufletești și artistice.

Dacă teatrul comic al lui Ion Luca reprezintă un realism de disciplină clasică a expresiei, un cert aticism, ca de altfel și *Momentele* — verva acestui sector important din opera lui rezidă în viața evocată. Imaginea comică a vieții, încadrată într-o extraordinar de puternică ambianță socială, într-o structură conformistă a omului, îl țintuiește pe Ion

Luca în canoanele unui stilizat clasicism. Tipurile comice se mişcă în acea sferă de „general omenesc", care le-au salvat de pieire, de primejdiile momentului de tranziţie, în care cea mai mare parte din critică le situase, fără clar-vedere. Ceea ce intuiţiei lui Maiorescu nu i-a scăpat, viaţa personajelor din comedii, a fost adîncit mai aproape de noi de pasiunea lucidă a lui Zarifopol, de unde începe o nouă perspectivă critică asupra operei lui Ion Luca. Atitudinea lui satirică l-a descătuşat, prin comedii şi *Momente*, de spectacolul realităţilor sufleteşti general umane, îndreptîndu-l spre excepţia, spre senzaţionalul faptelor şi oamenilor. Figurile fantomale din *Năpasta*, oricît ar fi abstracţiuni portretizate ; frica patologică a lui Zibal şi evoluţia ei spre demenţă, din *O făclie de Paşti ;* febra de conştiinţă, ducînd deopotrivă la nebunie, a lui Stavrache, urmărit de năluca fratelui său, crezut mort, a cărui avere şi-o însuseşte, din *În vreme de război:* schimbarea de personalitate a lui Abu-Hassan, devenit calif, pentru scurt timp, dintr-un capriciu al califului însuşi ; răzvrătirea unei eredităţi tulburi, în Mitu şi Ileana, din *Păcat,* deşi răul e suprimat de un glonte al părintelui înspăimîntat de incest ; ciudatul magnetism erotic al Mînjoalei, simbolica transfigurare a cerşetoarei din *Calul Dracului,* chiar destinul sucit şi întors spre umor al lui Cănuţă, esenţa demoniacă a lui Kir Ianulea şi însăşi experienţa de un crud sarcasm din *Pastramă trufanda,* oricît ar rămînea în anecdotă — sînt tot atîtea punţi de trecere de la un clasicism de substanţă (al comediilor si al *Momentelor*) spre regiunile subconştientului. tot atîtea abateri ale realismului clasic spre lumea de semne si umbre ale fantasticului. Că şi în acest lot mai singularizat al operei lui Ion Luca expresia se mentine în canoanele clasice, că simbolul tinde spre obiectivare si contur este prea adevărat. De faptul însuşi că tipul este acoperit de simbol, că fantasticul este organizat spre obiectivare este şi

indicaţia cea mai clară că am ieşit din realismul observaţiei din comedii şi *Momente* şi că am trecut într-o zonă mai confuză ; îndătinat şi împătimit clasicist (cum o confirmă în atîtea rînduri Zarifopol) — Ion Luca, oricîtă culoare ar pune în *Abu-Hassan* şi în *Kir Ianulea,* oricîtă transfigurare ar învălui *Calul Dracului* sau oricît ar controla, prin subconştientul lui Zibal şi al lui Stavrache, bîntuiţi de vise, nu-şi va putea anula luciditatea, iar organizarea geometrică a stărilor celor mai fluide de conştiinţă va fi mărturia unei arte poetice unitare. I-a rămas lui Matei să facă ultimul pas spre sugerarea misterului, spre decorativul liric, spre evocarea excepţionalului moral şi spre acea aură de persistentă morbideţe din proza lui somptuoasă. Născuţi în două momente diferite, era firesc să se dezvolte Matei în simbolism şi decadentism, precum firesc era să se dezvolte Ion Luca în clasicism şi romantism. Preferinţa lui pentru fantasticul lucid, spre „visul exact" al lui Edgar Poë, din care traduce, ca şi din Perrault, înclinaţia spre umorul organizat din absurd al lui Twain — ne arată limitele pînă unde se-ntinde specia de fantastic şi romantism a lui Ion Luca. Şi n-aş exagera, dacă aş aminti aci de fantasmagoria realistă, de uluitoare ingeniozitate din *D-ale carnavalului,* alcătuită cu o grijă tehnică de ceasornicar, deşi îţi lasă o ciudată impresie de „vis al unei nopţi", petrecut într-un cadru tipic de mahala autohtonă ; senzaţia de feeric în realitate a acestei pe nedrept desconsiderate farse, joc de măşti hilare, în care travestirea nu e numai un clasic procedeu burlesc, are ceva din farsa bufă a destinului, a unui destin, desigur, degradat şi el la sarcasm.

În sufletul lui Ion Luca existau doi spiriduşi şi parabola lui din *Două poveţe* are un tîlc mai adînc decît al unui procedeu literar grefat pe o anecdotă. Matei Caragiale a smuls masca de rînjet comic de pe obrajii personajelor lui Ion Luca şi într-un plan

de vis, ca un fel de fundal pe care-și profilează neliniștile, a tins (e drept, numai într-un somptuos decorativ) spre masca tragică a omului. Iar acea lumină stinsă, de muzeu, care se filtrează în *Remember* și peste figurile lui Pașadia și Pantazi, din *Craii*, străbate nu numai din modelele lui literare. din „familia de spirite" în care s-a regăsit, dar și din natura unei sensibilități crepusculare, împuținată în vitalitatea ei.

Această viziune crepusculară, farmec și pecete totodată, a lui Matei Caragiale, l-a refugiat într-un trecut de glorie și decadență, cu ciudate afinități spre fosforescențele morbide ale celor doi „crai", în irezistibila lui atracție, cu toată repulsia confirmată, pentru deșănțata făptură a lui Pirgu și în pasiunea-i de neurolog literar, în sanatoriul moral al Arnotenilor.

Nu s-a exagerat oare transpunerea în fantastic și în subconștient a literaturii lui Matei Caragiale? Scot de sub orice îndoială nuvela *Remember*, petrecută într-un cadru exotic, într-o atmosferă de rafinat *„fin de siècle"*, cu teme vădit apropiate pe cale livrescă și simfonizată într-o amplă proză ritmată ; ea aparține firesc influențelor discernate de d. Vladimir Streinu și de d. Perpessicius. Și oricîte elemente de pitoresc lexical s-ar găsi în tablourile arhaice ale *Pajerelor*, oricîte zugrăveli de epocă s-ar desprinde din rama lor, prin dîrzul exercițiu de strictă poetică parnasiană, versurile lui Matei Caragiale sînt numai prefigurări ale atît de autohtonilor *Crai de Curtea-Veche*. Fantastică este, în acest roman descins din Filimon, din Ion Ghica, din Anton Pan chiar, din *Kir Ianulea* și din unele ascunse fibre ale comediilor lui Ion Luca — numai proiectarea de pe pămînt pe cer a imaginilor lui Pașadia și Pantazi. Transfigurarea unei realități aspre, nostalgia după un trecut glorios și hîd, strălucitor și bolnav, este mai puțin fantasticitate și mai mult somp-

tuoasă artă decorativă. Heraldistul transformă în două mumii savant îmbălsămate două din personajele centrale ale povestirii. Nu simt planul de transcendență, în planul poetic în care se mișcă Pașadia și Pantazi, așa cum îl simt la Poë și la Villiers de l'Isle Adam, în căror „familie de spirite" a fost situat arbitrar Matei Caragiale. E mai aproape de Barbey d'Aurevilly, prin culoare, prin emfaza rafinată a frazei ; iar ridicarea „crailor" pe un registru atît de sus este un element de opoziție, o nevoie de spiritualizare față de aspectul realist, văzut în Pena Corcodușa, în Pirgu și fauna Arnotenilor.

Matei Caragiale procedează cu antiteze romantice, cu tonuri crude sau suave, în limitele unei savante arte decorative ; cel dintîi procedeu îl apropie mai curînd de Ion Luca, de acele tablouri larg arhaice din *Kir Ianulea* și *Abu-Hassan* decît de Poë și Villiers de l'Isle Adam. Cît privește figura lui Pirgu, în care d. Streinu vede un travestit Tribulat Bonhomet, n-are nici o semnificație metafizică, în afară de sensul generalizat al categoriei lui morale. I-aș putea aduce lui Matei Caragiale o temeinică imputare de literaturism, în prezentarea ditirambică a lui Pașadia și Pantazi, imputare ce se potrivește și lui d'Aurevilly, maestrul lui necontestat, în procedeele stilistice. O senzație de prea artificial și de obositor pompos m-a întovărășit, la recitirea *Crailor*, în pasajele de genealogie poetizată a mentorilor lui spirituali, în fraze cu verb împanașat și cadență de paradă. Aci se află, cu deosebire, intersecția lui Matei Caragiale cu Barbey d'Aurevilly și în spatele „crailor" valahi simți modelul bătăiosului mușchetar catolic. Stăpîn pe o rară orchestrație stilistică, Matei Caragiale trece pe alt versant arta formală a lui Ion Luca ; tatăl pornea din canoanele clasicismului, fiul din cele romantice și simboliste. Pasiunea pentru cuvînt, pentru ritm, pentru culoare este în esență aceeași, numai că se realizează cu mijloace diferite. Sensibilitatea lui Ion Luca este

mai echilibrată, a lui Matei e mai istovită ; unul și-o exprimă cu disciplină clasică, celălalt cu violență romantică.

Spune Paul Zarifopol în *Introducerea* la primul volum de *Opere* a lui Ion Luca :

„Caragialiștii au fost o dinastie de oameni cu geniul rîsului. Unchii Caragiale, Iorgu și Costache, ca și nepotul lor Ion Luca, ca și copiii acestuia, au rîsul în structura intimă a spiritului. Sarcasm studiat și savurat, ca la Matei Caragiale (sublinierea e a noastră) *sau persiflaj izbucnitor și irezistibil vesel ca la regretatul Luca Ion, la sora, la părintele lor și, cum mi se pare, la cei doi unchi ai acestuia. Cine a frecventat familia lui Caragiale a cunoscut, în caz excepțional, ce este vocația rîsului ca artă și simțul comicului ca instinct fundamental“* (pag. 20).

Zarifopol vorbește dintr-o îndelungată frecventare a familiei Caragiale ; și precum există un proces de degradare în materialul psihologic al lui Ion Luca, din nuvelele fantastice, tot așa există unul similar, în modul lor de a rîde ; dar, ca să duc filiația mai departe, și-n acest sens, găsesc de neapărată utilitate să mai citez ceva din aceeași *Introducere* a lui Zarifopol :

„«Simt enorm și văd monstruos» — zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopții petrecute în «Grand Hotel Victoria Romînă». Bucata are, întreagă, caracter de reminiscență acută și cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se oprește la cuvintele de mai sus, ca la un semnal deosebit ; ele nu sînt numai o formulă ocazională, ci rezumă un temperament și lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea «enormă» și viziunea «monstruoasă» au imprimat artei sale caracterul excesiv : în comic, stil caricatural ; în tragic, forme de groază și de tortură extreme“ (pag. 22).

În tragic, sensibilitatea „enormă" a lui Ion Luca s-a spiritualizat la Matei și a coborît în subconștient, dar într-un subconștient mai mult mecanizat, fiindcă este atavic (de-aci frecvența atîtor genealogii, în *Craii)* — în comic *„rîsul cu poftă"* al tatălui de care vorbea Gherea, s-a transformat la fiu în *„sarcasm studiat și savurat"*. Aplicată la fragmentul realist al romanului, intuiția lui Zarifopol se potrivește admirabil. Rîsul plin, expresiv, din comedii și *Momente* derivase și la Ion Luca în sarcasm violent, absurd adesea, ca în *Inspecțiune, Pastramă trufanda, Cănuță om sucit.*

Devenit *„sarcasm studiat și savurat"* la Matei, degradat, în sensul etimologic pe care-l dăm necontenit acestui cuvînt, îl întîlnim în prezentarea portretului lui Pirgu, al Penei Corcodușii, al Arnotenilor, cu toate rubedeniile lor, expresii de pitoresc moral, de degenerescență, în care ascuțimea anatomică și savoarea caracterizării duc mai departe instinctul ereditar al Caragialilor, de a rîde estetic. Filiațiile ce vom stabili ne vor duce la surprinzătoare constatări și esențiale asemănări și deosebiri.

Conformiste, personajele din comediile și *Momentele* lui Ion Luca au instincte solide de conservare · normale, în vitalitatea lar, egoiste în forța lor de adaptare, rareori le surprindem și deficiențe vitale. Ele pîndesc pe încornorații Jupîn Dumitrache și Trahanache, pe decrepitul Dandanache, pe senilul Conu Leonida ; se regăsesc în declinul amoros al Miții Baston, al lui Pampon și Crăcănel, înlocuiți de egoiști mai intacți. Ciclul vieții nu încetează în Ion Luca. Pe Trahanache îl suplinește Tipătescu, pe Jupîn Dumitrache — Chiriac, pe Pampon și Crăcănel — Nae Girimea și pe Mița Baston — Didina Mazu. Viața circulă în cicluri perfecte, se primenește, instinctele atrofiate sînt înlocuite de altele, mai viguroase. Și chiar deficienții au satisfacții parțiale: Jupîn Dumitrache în politica guardiei naționale și-n

lectura gazetei lui Rică, Trahanache în „machiaverlîcurile“ electorale, Dandanache în dreptul viager de a fi parlamentar, Conu Leonida în pasiunea nătîngă și inofensivă de a pune Europa la cale, față de coana Efimița. Viața se dezagregă, la Ion Luca, în paroxismul unei catastrofe, ca în cazul lui Leiba Zibal, al lui Stavrache, al lui Mitru și Ilenii, al Mînjoloaiei, prin foc, cum focoase îi fusese și ispitele femeiești, al lui Cănuță, prin hazard stupid. În general, însă, viața triumfă impudic, se adaptează cu un rar mimetism al instinctelor. De o sensibilitate crepusculară, viața se consumă în însuși paroxismul plăcerii, în eroii lui Matei. Pașadia moare extenuat de pofte, Pantazi cade într-un fel de decrepitudine, după moartea logodnicei, Pena Corcodușa se stinge lamentabil după un trecut vestit de luxură, Pirgu se ridică pe un morman de turpitudini și pe o acumulare de maladii secrete, Arnotenii își cheltuiesc, cu ultima exasperare, vitalitatea lor detracată, ereditar.

Obsesia eredității vine și ea din literatura lui Ion Luca, din figura lui Leiba Zibal, din a popii și copiilor lui, din *Păcat*, și se extinde, ca o pecingine, în *Craii de Curtea-Veche*. Viața merge spre un declin iremediabil, în proza lui Matei, ciclurile ei se-ncheie grăbit, într-o anormală zbatere. Același proces de degradare, văzut în atîtea nuanțe, se prelungește pînă în esența făpturilor, *Craii* respiră un aer de clinică și de muzeu, care nu adie decît prea rarefiat în proza lui Ion Luca. Toată vigoarea lui Matei se-nverșunează în a da relief figurilor în declin și sarcasmul lui „studiat și savurat“ în direcția aceasta își află cea mai expresivă realizare.

Dacă Pașadia moare și Pantazi cade într-un fel de abulie, după un ceremonial grav, transfigurator, celelalte personaje se istovesc într-o zvîcnire de viață cu atît mai încordată, cu cît unii sînt mai aproape de dezagregare, iar alții cu blestemul pă-

catului în sînge. Spiritualizînd decăderea intelectualilor, decadența celuilalt lot de personaje este urmărită într-o zonă mai realistă, uneori crud de autentică. Alternarea lui Matei Caragiale între expresia aulică și argot, între suav și trivial, repetă alternarea lui Ion Luca între comedii și *Momente* — și între nuvelele lui fantastice. În limbajul realist, Matei merge un strat mai jos decît Ion Luca, în cel rafinat, un strat mai sus. Excepționala forță lexicală din *D-ale carnavalului* și *O noapte furtunoasă*, cu locuțiunile atît de tipic mahalagești, nu seacă în verva „studiată și savurată" a limbajului lui Pirgu, a Penii Corcodușii și în seva expresivă a cuvîntului, cînd e vorba să prindă tipurile din familia Arnoteanu. Și în această direcție, filiația nu se urmărește numai pînă la Ion Luca ; ea merge pînă la Filimon, la Ion Ghica și Anton Pann, la verbul colorat, pitoresc, al suburbiei bucureștene, moștenire turco-fanariotă, atît de adînc pătrunsă în graiul muntean orășenesc.

Derivația Dinu Păturică-Pirgu este, în sensul ascensiunii sociale, profund îndreptățită ; ca structură intelectuală, diferența este remarcabilă. Să ne amintim de acel caracteristic capitol din romanul lui Filimon unde ni se vorbește de „educațiunea ciocoiului" și ușor ne vom da seama de marile deosebiri dintre studiosul Dinu, ocupat în timpul liber cu lecturi alese și dintre ignarul și trivialul Pirgu. Intermediarul amorurilor clandestine ale lui Pașadia, măscăriciul hilar și antreprenorul de vicii Pirgu cuprinde mult din esența morală a neuitatului Mitică. Dar pe cînd Mitică este, în concepția lui Ion Luca, un inofensiv, un flecar și un profitor mărunt, pe aceeași scară a degradării, Pirgu devine în concepția lui Matei un Mitică primejdios, perfid și lacom. Lipsit de orice scrupul, el e profitorul îndrăzneț al marilor slăbiciuni aristocrate, maimuțoiul lubric si cu pretenții de gust și chiverniseală, din faza lui de totală ascensiune. Miticismul lui Pirgu,

tîşneşte violent, cinic, în persiflarea exercitată asupra lui Paşadia, la chef şi-n ofertele lui suspecte. Din specia intermediarilor lui Ion Luca (Spiridon şi calfa Iordache) — Pirgu evoluează la potenţe nebănuite, depăşind mediul lui firesc, în care ceilalţi se resemnează şi exploatînd o burghezie şi o aristocraţie în descompunere. Însuşi limbajul lui întrece în îndrăzneala cuvîntului tare, limbajul lui Spiridon, băiatul de pricopseală şi a lui Iordache, confidentul şi ocrotitorul tuturor combinaţiilor erotice ale lui Nae Girimea. Este surprinzător cîte filiatii subterane se pot stabili între Pirgu şi tipurile lui Ion Luca ; iar între el şi atîţia bărbaţi întreţinuţi, din seria *Momentelor*, cu adaosul firesc al degradării, sînt încă tainice similitudini. Procesul pe care Ion Luca îl face burgheziei şi mahalalei noastre este intrinsec ; marele comic nu uzează de contraste violente şi nu opune nici un reprezentant al „vechiului regim" lumii triviale a Miticilor, a Caţavencilor şi Farfuridilor. Pătimaş clasicist, el intră direct în mecanismul sufletesc al tipurilor. Romantic şi cu nostalgii omagiale, Matei reia procedeul contrastelor lui Filimon, evident modernizîndu-le expresia artistică, opunînd viciului intelectualizat al „crailor", viciul porcin al lui Pirgu. În detracaţii lui Ion Luca e destulă bonomie şi un soi ciudat de pudicitate, în ai lui Matei este numai cinism, conştiinţă lucidă a răului ce-i bîntuie şi răului pe care-l pot cauza. Sentimentul de gratuitate al răutăţii, atît de pregnant surprins în sceneta celor trei Mitici, care este *C.F.R.*, se volatilizează în figura lui Pirgu ; răutatea lui vine din străfundurile unei eredităţi umilitoare, din tarele lui fiziologice şi din spectacolul încurajator al unei burghezii şi aristocraţii pornită pe panta desfrîului.

Viziunea satirică a lui Matei descinde din Filimon, fără melodramatism şi atitudini justiţiare ; în acel *„sarcasm studiat şi savurat"*, intuit de Zarifopol,

intră un dezgust, un dispreț masiv. Matei Caragiale nu se sfiește să-și exprime oroarea față de Pirgu, care-l atrage și respinge, deopotrivă.

E cunoscut aspectul sub care Ion Luca prezintă „eternul feminin" ; aș spune că există în figurile lui femeiești o sarcastică intuiție a poeziei trivialității. Zoe, Veta, Zița, Mița Baston, Didina Mazu, din comedii, Acrivița din Kir Ianulea, nevasta lui Cănuță, de care nu scapă pînă la moarte, toate mamițichele, soacrele, coana moașă din *La Moși*, aventuroasa madam Georgescu, din *Tren de plăcere*, mahalagioaicele mondenizate din *Five o'clock*, soacra și nora din *Articolul 214*, și altele cîteva, sînt plămădite din același aluat. Vulgare, ipocrite și egoiste, lacome de plăceri senzuale, femeile create de sarcasmul lui Ion Luca, după cunoscutul proces al degradării, devin, în *Craii de Curtea-Veche*, căzături morale, pierzîndu-și orice constrîngere socială a instinctelor. Sociologia familiei la Ion Luca este numai ușor pesimistă ; a lui Matei este fundamental misoghină, iar convenientele sociale nu mai au nici o umbră de cenzură a moravurilor. Gîndiți-vă la ce a ajuns frumusețea apusă a Penii Corcodusii, ce sabat de instincte dansează în casa Arnotenilor, unde mama și fiicele se întrec în nerușinare, unde bărbatul tolerează și profită, fără sfială. În *Cadou*, *Mici economii*, *Lună de miere*, *Diplomație*, soții încornorați mai au unele reticențe, cînd se întîmplă chiar să nu știe ; iar candoarea lui Trahanache, a lui Pampon și Crăcănel, ca să nu mai vorbim de aprigul „ambiț" al mahalagiului Jupîn Dumitrache — sînt pilde elocvente de rolul pe care conveniențele sociale îl joacă în opera lui Ion Luca. Maiorică Arnoteanu tolerează soției, aplicînd și ea reciprocitatea, toate compromisurile ; iar combinația veselă a lui Pirgu, negociator al logodnicei lui Pantazi, pentru Pașadia, cu înțelegerea lui Maiorică, părtaș al cîștigului — vorbește îndeajuns de ceea ce în-

seamnă același proces de degradare al „eternului feminin“ de la Ion Luca la Matei.

Imaginea femeii care a speriat și pe dracul, Ianuloaia, este suavă totuși, pe lîngă Mima și Tita, fetele Elvirei Arnoteanu. Și nu este fără însemnătate o surprinzătoare asemănare între Ion Luca și Matei. cînd primul califică pe surorile Acriviței *„iepele lui Cănuță“*, iar al doilea vede în fetele Elvirei *„niște cotoșmane, niște armăsăroaice“* (pag. 155). Nu sînt aci numai simple potriveli verbale, ci o intuiție comună a feminității, venită din subconștientul ereditar.

Și ca să încheiem apropierile între Ion Luca și Matei, reproducem un fragment de episod din *Craii de Curtea-Veche*, cu certe ecouri din excelenta povestire *Calul Dracului* :

„La o cotitură, Pantazi porunci să oprească și mă pofti să cobor și să-l urmez. Mai departe se înălța, căscată toată și fără acoperiș, o ruină. «Hanul dracului, zise Pantazi. Sînt numai aici în Ilfov mai multe, toate cu istoriile lor fioroase de tîlhari și de stafii ; în ăsta am făcut odată un chef noaptea, la lumină de masalale». Băgai de seamă că ne făcusem acuma trei ; ca din pămînt se ivise o țigancă bătrînă în zdrențe. După cîteva cuvinte schimbate cu Pantazi în țigănește, se lăsă pe vine și începu să vrăjească, aruncînd bobii pe un taler“ (pag. 183).

Dar n-am mai conteni, dacă am sta să identificăm toate acele peregrinări prin mahalale, prin localuri periferice, prin grădinile de vară ale Bucureștilor, paginile de evocare ale Cișmigiului, atmosfera atît de pitorească și de familiară și eroilor lui Ion Luca ; e de ajuns să ne amintim, fugar, de excelenta viziune a unei zile de vară bucureșteană, în *Căldură mare*, de Bucureștii de epocă, din *Kir Ianulea*, de itinerariul lui Jupîn Dumitrache, explicat lui Ipingescu, la începutul *Nopții furtunoase*, urmat de grădina „Iunion“ spre mahalaua lui, ca să ne dăm seama și-n aceste linii generale, de cîte filiații se

mai pot stabili între Ion Luca și Matei. Filiații care duc la o tradiție mai veche, a prozei noastre, la Filimon, cu descrierea mahalalei Izvorului, unde locuia Kera Duduca și la capitolul „Scene din viața socială" din *Ciocoii vechi și noi,* ca și la pitoreștile tablouri din Bucureștii de la începutul veacului trecut, din *Convorbirile economice* ale lui Ghica, pasionat topograf al Capitalei.

Formula sainte-beuviană a „familiei de spirite" în direcțiile acestea cată s-o folosim, cu prisosință, nu în aceea a spiritului poesc și a derivațiilor lui în literatura franceză. Concluzie care nu exclude variatele influențe dinafară exercitate asupra lui Matei Caragiale și abundent semnalate de d. Vladimir Streinu și de d. Perpessicius deopotrivă. Dar ele nu sînt atît de substanță, cît de motive și procedee stilistice.

Chiar și sub acest aspect, tehnica lui Matei Caragiale, în *Craii de Curtea-Veche,* n-are aderențe cu Poë și cu Villiers de l'Isle Adam, ci mai mult cu Barbey d'Aurevilly, prin somptuozitate, culoare și masca imperială, supărătoare azi la scriitorul francez, prea literaturizată și la prozatorul nostru. Estetica lui Ion Luca este clasică, în comedii, în *Momente* și în poveștile lui cu tîlc didactic, echilibrul expresiei este evident în unele nuvele cu fond tragic, ca *În vreme de război* și fantasticitatea este o formă a imaginației de a sugera adevăruri morale. Numai în *Păcat* și *O făclie de Paști* stilul lui Ion Luca lunecă la procedee senzaționale, de foileton, cu retorism patetic.

De la tată la fiu trecem prin două structuri estetice opuse : Ion Luca este de structură clasică și Matei de structură romantică, unul e atic și altul somptuos, în ritmul interior al stilului ; unul construiește, celălalt sugeră și evocă. Sînt prea evidente deosebirile, spre a nu le observa. Unde însă filiația între Ion Luca și Matei capătă revelatoare înfățișări este în esența lor spirituală ; nu o naivă

analogie ne-a dus la scoaterea în evidență a acestei esențe, ci o sumă de analogii interne. Am insistat poate, cu oarecare abuz, asupra sensului degradării de material sufletesc între literatura lui Ion Luca și *Craii de Curtea-Veche ;* numai pe această intuiție fundamentală se pot stabili analogii pe care ne-am îngăduit a le sugera ; ele s-ar putea multiplica, într-o cercetare mai atentă. Noi n-am făcut altceva decît să atragem atenția asupra acelor ce ni s-au părut mai importante. A desprinde *Craii* de o tradidiție caracteristică, a prozei muntene și orășenești, echivalează cu a contesta orice autenticitate de peisaj intern și extern operei capitale a lui Matei Caragiale. Filiația ei din Ion Luca și din sectorul Filimon, Ion Ghica și Anton Pann îi sporește tîlcul și-i mărește frumusețea proprie.

Din vol. *Figuri literare,* 1938.



G. CĂLINESCU

Enigma Otilei

Familia, mai mult sub aspectul ei pitoresc și evocativ, era o preocupare vădită și-n primul roman al d-lui Călinescu, în *Cartea nunții*; bătrînele asexuate din „casa cu molii" și profesorul Silivestru Capitanovici alcătuiau un clan interesant și ar fi putut singur să formeze substanța unui roman. Dar d. Călinescu avea, atunci, o concepție prea eterogenă despre acest gen, în care a voit să cuprindă prea mult, oscilînd între portret, lirism și document, cu prea mari salturi, ca să fuzioneze într-un tot organic atîtea preocupări.

Romanul de astăzi, *Enigma Otiliei*, este construit cu un meșteșug sigur, pe mai multe planuri, și cu o detașare epică întru totul stăpînă pe materialul uman, atît de divers și de închegat în fizionomia lui. D. Călinescu se afirmă ca un excepțional creator epic, lunga sa povestire degajînd clar conturat și cu subtile nuanțe, o serie de tipuri psihologice de o reală viabilitate, în ficțiune. Senzația de lucru văzut (evident în obiectivarea fanteziei), de curgere firească a împrejurărilor și de autenticitate umană și socială a personajelor este necontenit susținută. D. Călinescu nu s-a preocupat, în *Enigma Otiliei*, de nici o teorie la modă asupra romanului, de nici o tehnică pretențioasă și cu veleități de sincronizare.

A procedat clasic, după metoda balzaciană, a faptelor concrete, a experienței comune, fixînd în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene. Nimic livresc, nimic inventat, în atmosfera în care personajele evoluează ; impresia de realism, de experiență treptată, așa cum o imprimă viața, cu sinuozitățile, cu surprizele, cu umbrele și luminile ei — este covîrșitoare. Dacă poate fi vorba de un procedeu evident, în romanul acesta, el se reduce la existența tînărului Felix, martor și actor în toate întîmplările, aproape, care alcătuiesc romanul cîtorva familii și construiesc temperamentul cîtorva tipuri. Studentul sentimental Felix Dima primește o magistrală lecție de viață, cu riscul dezamăgirilor, dar și cu avantajul de a deveni lucid, observînd atîtea realități tragice sau comice. Romanul este astfel centrat pe mobila psihologie a unui adolescent, în plină criză de creștere și de formare a personalității ; pe această mobilitate, ca pe o axă de orientare, se organizează întîmplările epice, se dezvăluie caracterele mascate sau brusc puse în mișcare, ale personajelor cu o structură bine definită. D. Călinescu n-a pornit de la abstracțiuni, de la idei psihologice, cînd și-a construit tipurile ; ele se realizează, cu amploare, cu bogăție de impulsii și cu nuanțe multiple, pas cu pas ; dacă reacțiunea lor este, în esență, aproape constantă, este o dovadă că structura lor permanentă se adaptează la fiecare nouă împrejurare, sugerîndu-ne acea impresie de viață care se realizează sub ochii noștri. Un fel de vervă a ritmului interior străbate, ventilînd narațiunea ; dar ea nu izvorăște din atitudinea scriitorului, ci din buna dispoziție, din pasiunea impersonalizată a observatorului, stăpînit de o singură satisfacție, să ne afirme, necontenit parcă: asta e viața ! Și-ntr-adevăr, romanul *Enigma Otiliei* nu demonstrează nimic ; constată, reconstituie experiențe umane și tipuri ; iată de ce vedem în noua carte a d-lui Călinescu o vocație de proza-

tor și descifrăm o structură epică. Intuițiile sale pornesc din substratul biologic al personajelor, iar destinul fiecăruia este logic motivat, prin orice împrejurare nouă ar trece. Viziunea capătă pecetea credibilității, care este și semnul sigur al romancierului.

Tînărul absolvent de liceu, Felix Dima, descinde în casa unchiului său Costache Giurgiuveanu, venind din Iași în Bucureștii antebelici ; orfan de părinți, se pune sub ocrotirea tutorelui său, cu a cărui autoritate a avut numai un contact juridic. Naiv, fără experiența vieții, lipsit de afecțiunea necesară vîrstei, are o singură ambiție : să studieze medicina și să-și facă o carieră strălucită ; de altfel destul de muncitor și inteligent, Felix se remarcă din primul an de studiu, publicînd unele observații într-o revistă de specialitate. D. Călinescu nu insistă asupra formației lui intelectuale decît în măsura în care e nevoie să-i definească aspirațiile și categoria inteligenței. Viața nu se-nvață din cărți și Felix are ocazia s-o constate zi de zi ; bătrînul Costache e un ascuns om de afaceri (ca orice veritabil avar) și capitalizează banii, din pasiunea de a strînge. Singur, cu o fată vitregă, Otilia, pe care n-a adoptat-o, deși nu e lipsit de o reală afecțiune pentru ea, bătrînul e cuprins de un dublu egoism, pe măsura înaintării în vîrstă. Pe de-o parte, patima banului ; pe de alta iluzia că viața lui se va prelungi indefinit ; avertizat de o ușoară paralizie, începe să se gîndească, sub îndemnul unui prieten, Pascalopol, la asigurarea viitorului Otiliei ; luptele între speranța lui de a se-nsănătoși, egoismul de a nu se deposeda de avere, inițiativele și reticențele de a depune o sumă pe numele fetei și rezistența tenace, la toate asalturile de a fi spoliat de soră-sa, Aglae, vecină cu el, mamă a unei fete bătrîne, Aurica, și a unui băiat, întîrziat la minte, degenerat sub raportul fizic și etic, neisprăvitul Titi, fac din existența lui îndeobște ștearsă, monotonă, a unui avar, o tragedie atît de

umană. Zgîrcitul Costache nu e un monstru, ci expresia unei psihologii nefericite. În jurul lui foiesc egoismele și mai aprige ale moștenitorilor ; Aurica, Titi, Aglae, Stănică, ginerele ei însurat cu Olimpia uzează de o adevărată strategie, ca să pună mîna pe averea bătrînului. O scenă ca aceea în care, după un prim atac de congestie cerebrală, clanul rubedeniilor îi ocupă militărește casa, cărîndu-i mobilele, furîndu-i din tablouri, în așteptarea morții, cu liniște și satisfacție, este de un relief și de o exactitate psihologică de maestru.

Egoismul în declin al avarului asediat de rapacitatea moștenitorilor surprinde, într-o compoziție amplă, meschinăria, durerea, cinismul, a două „celule sociale", cum ar spune Bourget, gata să se anuleze una pe alta. Cît de puerilă și de romantică, de exterioară este avariția lui Hagi-Tudose, a lui Delavrancea, față de spectacolul sobru, uman, de un tragic sinistru, din romanul d-lui Călinescu ! Şi cît de amplificată este lupta aceasta epică, în jurul moștenirii, prin participarea lui Stănică, tip jovial, de escroc sentimental, de intermediar interlop și de intrigant pe mai multe fronturi, avocat fără procese și om de afaceri suspecte, arivist aprig, fără scrupule. Colportor de vești imaginare, născocite din interes și din ambiția de a fi informat, măsluitor de situații și profitor de pe urma tuturora, Stănică se așază în galeria profitorilor caragialieni și e plămădit din pasta lui Pirgu, din *Craii de Curtea-Veche* Spion al tuturor, el jefuiește pe Costache de grosul banilor, căsătorindu-se apoi cu o cocotă, pe care o plasase și lui Felix, abdicînd de la orice simț moral, numai să se chivernisească. Dacă l-am fixat într-o familie de tipuri caracteristice, am făcut-o spre a-l diferenția totuși de frații lui întru interes, căci d. Călinescu știe să ocolească primejdiile, dîndu-i o autonomie în ficțiune, fără a fi tributar înaintașilor săi. Egoismul cel mai divers este surprins în lupta dintre cele două familii, în tipuri nuanțat reliefate.

Căci dacă partea leului din moştenirea bănească a lui Costache revine lui Stănică, Aglaia se compensează şi ea cum poate, ciupind de bani pe Pascalopol, la cărţi (joacă numai cu bani de împrumutat) şi ţinînd sub teroare pe soţ, pe Simion, maniacul care-nnebuneşte şi care e uitat de toţi, la ospiciu. Femeie voluntară, ea face şi desface viaţa nătîngului fiu, Titi, ea hrăneşte cu iluzii rare pe Aurica, fată urîtă, bătrînă, rea şi invidioasă, din cauza condiţiei ei de mizerie fiziologică. Dar nu numai problema banului agită personajele din romanul d-lui Călinescu ; viziunea sa e bilaterală ; căci dacă, în latura erotică, Titi, Aurica şi chiar Stănică sînt nişte rataţi, un alt lot de personaje se-nvîrtesc numai în jurul dramei sexuale. Lăsăm la o parte pe Felix, într-o firească şi necontenită criză sentimentală şi fizică, evoluînd între dragostea platonică, de efuziuni mistice şi gelozii abstracte pentru Otilia şi între scurtele popasuri la Georgeta, viitoarea soţie a lui Stănică. Cel mai interesant cuplu, în care pasiunea erotică se desfăşoară în ample evoluţii, este acela format de Otilia şi Pascalopol, om subţire, bogat, de distincţie socială şi sufletească netăgăduită, de persuasiune amoroasă, oscilînd între sexualitate şi afecţiunea paternă, providenţă a tuturor profitorilor, cu bună ştiinţă şi elegantă acceptare. Ar fi fost uşor să cadă în convenţionalism construcţia acestui personaj dacă d. Călinescu nu ar fi dovedit atîta tact artistic, atîta joc al nuanţelor sufleteşti şi atîta sobrietate, în insistenţa asupra calităţilor lui Pascalopol. Tip de rafinat, de blazat voluptuos, cu rezerve de candoare sufletească, moşierul îndrăgostit de Otilia este un personaj nou, în romanul nostru, şi, fără a fi ridicol cît de puţin, ascunde o discretă poezie a sentimentelor şi o pudică delicateţe a pasiunii lui crepusculare. Şi tot astfel, figura Otiliei, de cochetă, luminoasă, naivă, cu instincte sigure totuşi, cu abilităţi feminine foarte nuanţat urmărite, evoluînd între adolescentul Felix şi bărbatul expe-

rimentat Pascalopol, cu o artă de invidiat — e învăluită într-un subtil nimb poetic și în același timp participă la un profund realism.

Iubind luxul, călătoria, muzica și desfoliindu-se parcă într-o necurmată feminitate, Otilia rămîne într-o penumbră de mister, în tot romanul. Enigma ei este iarăși feminitatea ei, mereu proaspătă, de un magnetism care deformează și pe avarul Costache și chiar pe cei mai aprigi dușmani ai ei. Este de adîncă psihologie scena în care Otilia vine, noaptea, să i se ofere lui Felix, după ocoluri și reticențe numeroase, în speranța că tinerețea va birui interesul. Platonismul mistic al tînărului este un semn că feminitatea ei nu se-nșală ; căsătoria cu Pascalopol, părăsirea lui și fuga cu un conte străin sînt consecințele firești ale aceleași feminități profunde.

Romanul d-lui G. Călinescu este unul din cele mai bune romane din ultima vreme. De o construcție sigură, cu o intuiție socială și psihologică de solid realism, de un adevăr sufletesc adînc și de nuanțe sufletești revelatoare — *Enigma Otiliei* se clasează printre operele de întîia mînă ale epicei noastre urbane.

Vremea, 1938.

DESPRE GUSTUL LITERAR

„Îmi place" sau „nu-mi place" este prima judecată, pe care orice cititor o face, după lectura unei cărți ; greutatea începe din momentul în care caută să-și formuleze motivele plăcerii sau neplăcerii. De-aci problema se pune pe alt teren, pe al gustului.

Bun sau rău, fiecare cititor își are gustul său ; dar gustul însuși ce poate fi ? Cred că definiția lui cea mai simplă se poate reduce la putința de-a alege calitativ, între mai multe opere ; a le compara, între ele, a justifica o preferință sau alta înseamnă și afirmarea unui gust precis. Sînt oameni care se remarcă printr-un susținut prost-gust și care niciodată nu vor fi în stare să aibă acel sentiment al calității, însuși semnul gustului literar.

Fără îndoială că gustul este înnăscut ; indivizii posedă o capacitate variabilă de-a aprecia frumusețea operelor, dar gustul înnăscut nu e suficient să ne dea o certitudine, întotdeauna.

Gustul literar se educă, prin lecturi numeroase și variate, ajungînd cu timpul la acel rafinament care califică pe pricepătorii adevărați în materie de artă. Cunoașteți pe acei specialiști, care sînt în stare, după miros și după cîteva înghițituri, să-și dea o părere întemeiată despre calitatea unui vin ; citi-

torul experimentat este şi el un fel de specialist, care, de la primele pagini ale unei cărţi, începe să-şi formuleze o părere despre calitatea unei opere.

Vă veţi întreba fireşte, care este calea cea mai sigură şi mai simplă, de-a ne forma gustul literar, în cazul fericit că este viu, înnăscut. Există o sumă de opere, în toate literaturile, care se bucură de o reputaţie unanimă ; operaţia noastră este astfel uşurată de ceea ce se cheamă „consimţămîntul veacurilor" şi ne putem duce direct la acei scriitori şi acele opere pe care cunoscătorii le-au consacrat în decursul timpului. Dar se poate întîmpla (şi lucrul se întîmplă foarte des) ca, la prima lectură, să nu ne placă sau să ne placă mai puţin o operă pe care istoria o socoteşte capitală. Nu este nici o nenorocire şi nu trebuie să desperăm ; lectura literară presupune un efort al spiritului şi numai oamenii superficiali îşi închipuie că ceea ce n-am priceput dintr-o dată sau n-am gustat cu toată puterea este o creaţie fără valoare ; vina poate fi în noi, care n-avem destulă experienţă, avem un gust prea puţin format sau deformat de lecturi întîmplătoare şi fără prea mare importanţă.

Alteori e de vină vîrsta noastră, fiindcă am citit prea devreme sau prea tîrziu o carte, fiindcă nu corespunde temperamentului nostru, fiindcă nu avem o pregătire suficientă sau fiindcă nu ne-am adaptat la felul de-a vedea şi de-a scrie al autorului.

Există o artă de-a citi, pe care trebuie s-o descoperim noi înşine, de cele mai multe ori, dacă n-am avut norocul unui bun îndrumător, la vreme.

Lecturile unilaterale nu ne vor forma mai niciodată gustul ; cititorul care se fixează la un anumit gen de literatură cade repede în superstiţii, capătă deprinderi automate, îşi îngustează cîmpul de înţelegere şi devine incapabil să se adapteze şi la alte feluri literare. Un gust încercat se caracterizează prin mlădiere, printr-o adevărată virtute de metamorfozare, după autor şi carte.

Unora le plac romanele sentimentale și au o repulsie invincibilă pentru romanele realiste ; altora le plac numai romanele şi nu gustă nici un fel de poezie ; altora le plac numai cărțile de idei și sînt porniți în contra operelor de fantezie. A ne lăsa conduși numai de instinctele noastre echivalează cu a ne conduce după slăbiciuni. Preferința nu este exclusă în ideea de gust, ba chiar o presupune ; gustul este, pînă la urmă, o formă personală de-a înțelege literatura. Dar gustul se fortifică printr-o serie de opuneri, de contradicții și numai acela și-l pierde care-și închipuie că-l apără nelăsîndu-l în libertate și într-un fel de zburdare care este o igienă a spiritului.

Să luăm pildă de la viață ; ca încercătorii de vinuri să încercăm și noi tot soiul de lecturi și vom ajunge cu siguranță să ne descoperim și gustul propriu, dar mai ales să distingem, prin gust, calitatea operelor citite. Un fel de ușoară depersonalizare este condiția minimă pe care trebuie s-o dobîndim, ca să ne deschidem spiritul spre a asimila cît mai felurite cărți și cît mai diverși scriitori.

Gustul literar este rezultatul unor nenumărate încercări la care ne supunem cu bravură și tenacitate.

Tribuna C.F.R., 1940.

FARMECUL SCRIERILOR VECHI

Cine spune astăzi „literatură veche romînească" își asociază o penibilă imagine, în jurul tuturor datelor și titlurilor pe care a trebuit să le memoreze în școală ; dacă reflectăm puțin, ideea de literatură veche capătă un înțeles plăcut ; și nu mă refer la acei erudiți specialiști sau colecționari de ediții originale, pe care omul comun îi privește cu admirație, dar și cu o ascunsă ironie.

Mă gîndesc la cititorul de literatură veche, care se desfată prin lectura unei cărți din veacul al XVII-lea, așa cum s-ar delecta cu un roman contemporan. Am amintit înadins de secolul al XVII-lea, fiindcă m-am gîndit mai ales la cronicari, la un Grigore Ureche, la un Miron Costin și la un Neculce. Generațiile trecute au avut un adevărat cult pentru cronicari. Vestita culegere a cronicarilor moldoveni, alcătuită de Kogălniceanu, a circulat în numeroase exemplare, pe la anticari, și, mai greu, se mai găsește și astăzi cîte un exemplar la un preț, e drept, puțin accesibil.

Dar cronicarii citați s-au reeditat ; o colecție ca aceea a „Clasicilor romîni comentați" pusă sub conducerea d-lui profesor N. Cartojan a făcut un mare serviciu literaturii noastre vechi, punînd din nou în circulație pe cei dintîi scriitori de istorie ai noștri.

Limba veche romînească are o fizionomie literară specifică ; ceea ce numim arhaitate, cu mireasma trecutului îndepărtat, cu naivitatea întorsăturii stilistice, cu un vocabular care-şi păstrează culoarea de epocă, evocînd fapte cumplite, glorioase sau pitoreşti, din istoria noastră zbuciumată — este de un farmec cu totul particular, pe care nu-l mai întîlnim în epoca modernă a literaturii naţionale.

Este nevoie de-o iniţiere şi de o lentă familiarizare cu textele vechi şi mai ales de-o adaptare conştientă la mentalitatea timpurilor trecute. Dar cronicarii pot fi destul de uşor abordaţi de cititor, fiindcă au darul simplu şi vioi de-a povesti faptele, au un spirit natural şi o gravitate sobră, fără grandilocvenţă, în înfăţişarea celor mai importante evenimente. Ceva din firescul omului din popor s-a păstrat în naraţiunile istorice ale lui Ureche, Costin şi Neculce ; deşi cărturari, pentru vremea lor (mai ales un Miron Costin) ei nu fac paradă de erudiţie, nu analizează evenimentele prea complicat şi nici nu depăşesc nivelul de judecată al omului cu bun simţ. Poate unii îi vor găsi prea simpli, prea naivi, adesea, şi se vor mira că aceşti scriitori nu se depărtează prea mult de felul bătrînesc de-a gîndi şi de-a se exprima. Însă tocmai acest spirit formează savoarea lor.

Aţi intrat, probabil, în multe din vechile noastre biserici, conservate cu grijă şi pietate, ca nişte mărturii ale simţului nostru artistic şi ca nişte exemplare ale modului primitiv de-a simţi şi exprima admiraţia şi prosternarea faţă de divinitate. Cîtă poezie au aceste locaşuri sfinte şi cîtă ingenioasă artă dovedesc meşterii noştri zugravi — numai după o atentă contemplare ne putem da seama !

Cam cu acelaşi sentiment trebuie să ne apropiem şi de scrierile bătrînilor noştri cronicari. Ei nu sînt lipsiţi de stil, cum s-ar părea ; au stilul epo-

cii lor, al stadiului de dezvoltare a limbi și gustului literar, din acele vremuri. Fraza scurtă, lapidară, fără podoabe, a unui Ureche, modul lui simplu de-a nara marile fapte de arme, expresia mai amplă, cu întorsăturile mai savante, cu accente patetice adesea, ale unui Miron Costin, sau fraza vioaie și limba colorată a unui Neculce — traduc cu însușirile lor distincte, temperamente tot atît de deosebite de scriitori.

O primă lectură poate fi mai anevoioasă, pînă ne obișnuim cu vocabularul, cu ritmul frazei, cu înlănțuirea ideilor. Pentru un bun și încurajator început este recomandabil să citim, în primul rînd, pe Neculce, om umblat care-a văzut și-a pățit multe, într-o viață zbuciumată ; el ne va deschide, cu siguranță, gustul pentru scrisul arhaic.

Bun cunoscător de oameni, Neculce povestește din experiența lui directă și nu se poate să nu-ți cucerească inima, cînd îți dai seama că vorbește din inimă.

Patriotismul cronicarilor nu este declamatoriu și artificial ; durerile și bucuriile țării sînt cu accent înfățișate, dar la nici unul nu vom întîlni o semeție antipatică, avînd grija să zugrăvească, în tonuri potrivite, binele și răul din trecut. Viața a fost marele lor îndrumător și, amestecați în trebile țării, cu acel sentiment al răspunderii față de cititor, pe care țin să-l informeze cinstit.

În afară de farmecul arhaității scrisului, care este cea mai de preț însușire literară a lor — acești sfătoși înaintași au, pentru vremile prin care trecem, și o mare valoare morală ; alături de ei retrăim perioadele de glorie și restriște ale istoriei naționale, iar din contactul cu opera lor căpătăm acel nivel de înțelepciune la care numai oglindirea trecutului ne poate ridica. Cronica vremilor apuse, depănată în grai bătrînesc și parfumat, este o școală de încredere, de liniștire a conștiințelor și un

exemplu de solidaritate cu istoria noastră plină de atîtea suișuri și coborîșuri.

Ce invitație, pentru o lectură de iarnă, ne îmbie scriitorii noștri vechi ; încercînd, îi vom îndrăgi și ne vom împrieteni cu ei, pentru totdeauna.

Tribuna C.F.R., 1941

MAGDA ISANOS

Poezii

Ceva Blaga, ceva și mai mult Arghezi regăsim în poemele d-nei Isanos ; e foarte firesc, la un debut, să se străvadă influențele maeștrilor lirici contemporani ; ni s-ar părea nefiresc să fie altfel, iar cînd nu este o influență autohtonă, e una dinafară. Dar nu aceasta interesează, la un volum de versuri, ci însăși sensibilitatea debutantului și aproximativa lui prospețime de expresie. De aceea, nu voi face nici un citat în care să remarc influențele : e și prea ușor și inutil. Să mergem direct la izvorul sensibilității tinerei poete și să-l captăm acolo unde l-a captat ea însăși, adică în cele mai interesante poeme.

Atmosfera lor generală este o obsesie a morții și a vieții, alternativ, în care, pare-se, este mai puternic, mai viu instinctul vital ; și, chiar teama de moarte este-n fond un regret după viață, o chemare spre ea :

Nu știu cum s-a făcut.
Tinerețea s-a dus, a trecut,
arcul sprîncenelor mele s-a mai lăsat,
nu mai e mîndru și încondeiat.

Ce s-au făcut zilele răsunătoare,
vara mea cu grîu și cicoare ?
N-am să caut, n-am să-mi aduc aminte.
Toate erau mai frumoase-nainte.

Lumina egală
nu m-ademenește, nu mă-nșală.
Toate fructele spre care-am rîvnit
s-au copt și-n vis din nou au înflorit.

Da. Nu știu cum s-a făcut.
Pămîntu-i mic și zările-au scăzut.
Nu se petrec minuni și nu cad stele,
ca-n nopțile copilăriei mele.

(Nu știu cum s-a făcut)

Simplitatea poemei și accentul ei de sinceritate ne cuceresc dintr-o dată ; lirismul există, ca să zic așa, în substructură, ca ceva natural.

Sau :

S-aprinde-n oglindă lampa bătrînă
cu picior și bonetă de-atlas —
Și nu știu, eu povestesc, sau ea, fără glas,
amîndouă cuprinse-n lumină.

Noaptea uneori se desface ușor,
c-un sunet de mătase lovită sau zbor,
trece-albăstrind toate zările,
pînă unde stau singure mările...

Dreaptă luci tinerețea mea ca o sabie
și fiece vis păzit de dînsa-nflori ;
buzele mele spuneau uneori : „Voi muri..."
însă pe toate mările — aveam o corabie.

(Lampa)

Un intimism din care irizează nu știu ce nostalgic, versul sugerînd mai mult decît spune în esență.

Indic, pentru același fel de-a simți și pentru aceeași sugestie: *Cînd cel iubit, Flori*, primele trei strofe din *Copilăria mea, Noapte, Primăvara.*

Feminitate şi poezie a fiziologiei, iată nota personală a poemelor d-nei Magda Isanos ; și poate cea mai expresivă din toate este *Mama*, evocare a sentimentului de procreație :

Cu-ncetul spațiul s-a mai lărgit.
Lucrurile devenind bogate-au sunat,
zările cu piepturi de dor s-au mișcat,
către mine venind.

De fapt eram cenușereasa, eram
cea care poartă viața și cîntă,
eram aproape de pămînt și frîntă
de marea mea putere ca un ram.

Priveam în tăcere pămîntul, zările,
brazdele-arcuindu-și spinările ;
eram singură și-nrudită cu toate
lucrurile blînde și-ntunecate.

Dac-ar fi venit cineva și-ar fi zis :
„Am hotărît să-ți dăm coroană, vină..."
fruntea nu mi-o plecam pentru altă lumină,
inima n-o deschideam altui vis...
în care orgoliul celei care naște
viața este atît de sacru.

Ca un pandant la instinctul matern este tot atît de sincer orgolioasă și expresivă poema *Rădăcina*, recunoaștere a celuilalt instinct, femeiesc, din care se hrănește instinctul de viață al bărbatului :

Unii dau sînge altora-n dar.
Eu tinerețea ți-am dat-o, plină de har,

Am spus zilelor : nu sînteţi ale mele,
nu vă rătăciţi printre vise şi stele.

De la douăzeci la treizeci numărat
ţi-am dat anii bogaţi,
unul cîte unul luminînd
calea ta, s-au trecut curînd.

Poate-au fost flori şi s-au stins.
Acuma s-a făcut tîrziu. A nins.
Nimeni nu caută vechile cărări,
nimeni nu plînge moartea primăverei
şi anii mei au fost pămînt bogat.
Stejarul a crescut. Nu s-a plecat.
Sevele — acelor vise de demult
în tine-s biruinţă şi tumult.

Bătrîna rădăcină uneori
caută muguri în pămînt şi flori,
uitînd că ce-a fost viaţă şi mister
se leagănă deasupra ei, în cer.

Am citat tot ce este mai personal, de-o simplitate patetică, în lirica atît de feminină, însă fără pic de dulcegărie, a d-nei Isanos ; numele său trebuie reţinut.

Vremea, iulie 1942.

DOUĂ BIOGRAFII ALE SPĂTARULUI MILESCU

Interesul pentru viața marilor personalități din trecut nu pare să fie numai o modă ; el dovedește și un fapt de cultură mai semnificativ, acela de a afla o tradiție de viață și de spirit într-o continuitate istorică. Nu sînt puțini acei oameni de faptă sau de gînd care ar merita atenția scriitorilor noștri. Fiindcă astăzi e vorba de un mare cărturar și un aventurier de felul celor ai Renașterii, cum este Spătarul Milescu, firesc se asociază în minte un Petru Cercel, domnitorul atît de rar ca apariție, sau un Dimitrie Cantemir, a cărui valoare intelectuală și a cărui zbuciumată viață ar merita și ea o reactualizare.

Spătarul Milescu pare un personaj legendar, în apusul veac al XVII-lea, dacă nu prin cultura lui, cel puțin prin întîmplările prin care a trecut ; căci dacă aproape în același timp trăiește, în Moldova, un Miron Costin, nu mai puțin învățat ca el, boierul vasluian care a ajuns pînă în China are un alt prestigiu, care ține oarecum de fabulos. Unul din cei doi fii ai boierului Gabrilă Milescu, Neculai, va fi dotat cu o inteligență excepțională și o ambiție care depășește granițele strîmte ale țării lui. Învață mai întîi la școala de la Trei Ierarhi, în Iași,

sub strălucita domnie a lui Vasilie Vodă, ca să-și desăvîrșească știința la școlile din Constantinopol, unde cultura bizantină era în floare și unde dobîndește prietenia prețioasă a patriarhului Dosoftei. După mazilirea lui Vasile Lupu, Milescu e sfetnicul lui Gheorghe Ștefan, iar după mazilirea acestuia pribegește un an în Muntenia și devine capuchehaie, la Stambul, al lui Gheorghe Ghica. Suindu-se pe tronul Moldovei, în curînd, Ștefăniță, fiul lui Vasile Vodă, Milescu e sfetnicul lui, pînă cînd uneltind în contra voievodului, i se taie nasul, cu însuși hangerul domnesc. De-acum, viața Milescului e plină de peripeții. Fuge la Berlin, unde-și drege nasul, apoi la Stetin după exilatul Gheorghe Ștefan, care-l folosește în două misiuni, pentru a-și recăpăta tronul pierdut. Una la Stockholm, fără rezultat pentru mazilit, Spătarul alegîndu-se cu o agreabilă prietenie a consulului francez, care-i propune să scrie un opuscul teologic despre transsubstanțiune, pe care îl vor folosi port-royaliștii, în disputele lor cu protestanții.

Se duce și la Paris, sub Ludovic al XIV-lea, pentru același Gheorghe Ștefan, dar fără altă urmare decît o amabilă încurajare.

Între timp, domnul surghiunit moare și Milescu revine în Moldova, își vinde averea transformînd-o în bani, pleacă la Constantinopol, de unde ia scrisori de recomandație de la patriarhul Dosoftei, și trece prin Varșovia, spre Moscova. Aci devine translatorul pe vecie al țarului și o întreagă viață cărturărească și diplomatică i se deschide înainte. Țarul îl găsește cel mai indicat pentru o misiune tocmai în China.

Plecarea se face prin Siberia, cu un prim popas la Tobolsk. În patru luni, Spătarul cu suita lui ajunge la Naun, la granița chineză. Întrevederile, certurile cu trimisul împăratului, întîmplările din călătorie, observațiile despre clima, fauna, flora, obiceiurile oamenilor și felurimea lor, despre protocolul chi-

nezesc la curte și audiența la împărat, ca și atîtea agere observații, au fost relatate de Spătar și transmise posterității.

Revenind la Moscova, ostenelile lui nu-și vor găsi răsplata, căci țarul Alexe Mihailovici murise între timp, iar protectorul lui, cancelar Matvief, căzuse în dizgrație, în urma intrigilor de la curte. Procesul, confiscarea averii, surghiunul, mai apoi moartea cancelarului amenință situația marelui spătar ; dar e rechemat îndată în postul de încredere de mai înainte, cu și mai mari atribuții. Activitatea diplomatică și cărturărească îi umplu restul zilelor și sub tînărul Petru, viitorul Petru cel Mare ; după ce gustase și el din marile reforme ale noului țar, care-i răsese personal barba orientală, ca o mare cinste, bătrînețea și moartea încheie una din cele mai uimitoare, mai bogate și aventuroase vieți ale unui boier moldovean.

Acestea sînt, foarte pe scurt, datele comune de la care pornesc cele două biografii ale Spătarului Milescu ; apariția lor, cam în aceeași vreme, e binevenită, căci vom putea mai ușor remarca deosebirile dintre ele. D. Tiberiu Moșoiu s-a mulțumit să facă o biografie amănunțită, foarte informată, a ilustrului boier moldovean. S-a ținut cu strictețe de documente, iar acolo unde Spătarul însuși a lăsat informații despre sine, ca-n partea referitoare la misiunea lui în China, d. Moșoiu a rezumat cu fidelitate toate întîmplările și observațiile lui. Este poate și partea cea mai interesantă, mai densă, din povestirea sa, mai pitorească, prin conținutul ei, căci biograful nu folosește nici un ornament literar ca s-o împodobească. Un portret intelectual și moral al Spătarului se formează, pe nesimțite, din fapta și din narațiunea lor simplă. Cred însă că defectul biografiei d-lui Tiberiu Moșoiu stă într-o formă cam rebarbativă, plină de considerații abstracte și de o expresie modernă nu totdeauna prea fericită. Fără îndoială că d-sa nu s-a preocupat de culoarea

locală și nici un scrupul literar prea ascuțit nu l-a dominat. Însă mai multă fluență în povestire, mai multă simplitate și o firească prezentare sub patina vremii a vieții Spătarului ar fi făcut lectura informatei sale biografii agreabilă. E de ajuns să dăm cîteva pilde de modul cum scrie deseori d. Tiberiu Moșoiu, ca să ne dăm seama cît de fals (cuvîntul nu e tare) e tonul stilistic al său, cînd e vorba de un boier moldovean din veacul al XVII-lea, fie el și învățatul Milescu :

„Adevărata pribegie, desprinderea definitivă de locurile natale, s-a înfățișat mîndriei ulcerate a trufașului boier, ca unică soluție acceptabilă. Un sentiment complex, în care umilirea vanității era numai complementul intuiției certe, a ineficacității oricărei viitoare activități politice, în cuprinsul Moldovei, a potențat și actualizat aptitudinile organice de rătăcitor ale Spătarului. Circumstanțele creau pretexte vocațiunii“ (pag. 44).

Acest stil pe coturni scîrțîie grozav din încheieturi, iar abuzul de neologisme e atît de puțin potrivit. cînd e vorba să explice sufletul Milescului.

Sau :

„Și fiindcă imperativele necesității imediate au fost totdeauna mai puternice decît orice aprehensiune, Grigore Ghica...“ (pag. 45).

Sau, această reflecție, în același stil, despre imposibilitatea Spătarului de a se supune protocolului chinezesc, socotit absurd și umilitor :

„Dacă ambasadorul ar fi fost familiarizat cu gîndirea chineză, ar fi înțeles că gestul nu însemna numai corespondentul extern al gîndului, ci însăși cauza lui ; ar fi convenit, știind că fiecare gest avea o semnificație, că omiterea unuia dintre ele rupea succesiunea necesară și perturba întreaga ordonare

a seriei și poate s-ar fi învoit să îndeplinească scrupulos ritualul, precum se învoise să rămînă acoperit în fața monarhului, mulțumindu-se să murmure remarca pascaliană, adoptată la circumstanțe : «Vezi cîtă deosebire de obiceiuri ! Ceea ce unii consideră cinstire, alții socotesc insultă !»" (pag. 142).

Nu e inutil de pretențios și inutil de obositor un asemenea fel de exprimare, prea înalt, pentru lucrurile prea mici ce vrea să înfățișeze ?

*

Cu totul altfel e concepută *Viața Spătarului Milescu* a d-lui Radu Boureanu. Este mai întîi ceea ce se cheamă o „viață romanțată". Poet cu remarcabile daruri, d. Boureanu își imaginează situații, dialoguri, scene patetice sau numai decorative din viața Milescului, pe care o evocă, totuși, cu toate scrupulele unei bune informații.

Spuneam că nu sînt mari deosebiri, în liniile generale, de fapte, între cele două biografii. Numai că d. Boureanu a împletit umbra cu lumina, a estompat unele trăsături și a accentuat altele, a risipit melancolie acolo unde Spătarul trebuia să fie trist, a pus bucurie acolo unde viața povestită o prezenta ea însăși.

Cu alte cuvinte a alcătuit un mic roman, din momentele capitale ale existenței excepționale a eroului. N-aș putea spune că am simțit aidoma zvîcniturile de cuget și de simțire ale Spătarului, cum mi-l reconstituisem din ceea ce știam despre el. Este poate cam prea poetică evocarea d-lui Boureanu, prea romantică, în sensul lunatec al cuvîntului, viața aspră a marelui aventurier. În tot cazul, l-am simțit prezent necontenit pe scriitor, cu însușirile lui literare de culoare, de arhaizare a vocabularului și a sintaxei. Poate, uneori, d. Boureanu a abuzat

de un imagism cam cu același procedeu confecționat, iar unele modernisme de expresie sînt puțin demodate. E multă disciplină totuși aci, față de *Fata din umbră*, primul său volum de nuvele ; cu toată atmosfera cam efeminată a *Vieții Spătarului Milescu*, cartea este nu numai agreabilă, dar și adeseori frumoasă. Oricum, o patină de poezie și de o culoare a timpului străbate această biografie romanțată, de la un capăt la altul.

Vremea, iulie 1942

C. HOGAŞ

Rememorare

Şi scriitorii, nu numai cărţile, îşi au destinul lor ; Calistrat Hogaş şi-a pierdut şirul firesc al generaţiei lui literare, publicîndu-şi viguroasele excursii la mari răstimpuri ; a mers pe-alături de curentul artistic căruia aparţinea ; şi-a tipărit multă vreme proza în reviste fără notorietate sau fără vitalitate ; o ediţie a suculentelor lui călătorii n-a putut fi pusă în vînzare, din cauza numeroaselor şi prea gravelor erori de tipar ; un incediu a mistuit o nouă ediţie, care trebuia să-l facă popular ; nici pînă astăzi n-a intrat în programa analitică oficială, printre marii scriitori naţionali, luîndu-i înainte literaţi încă în viaţă, iar critica însăşi îi controversează necontenit, dacă nu însăşi valoarea, în tot cazul natura certă a operei.

Cu toate că a murit la 69 de ani (dacă acceptăm ca dată a naşterii anul 1848), se pare totuşi că moartea singură s-a grăbit să-l smulgă existenţei lui nomade, în cel mai nepotrivit moment pentru gloria lui întîrziată, cînd armele făceau muzele să tacă şi cînd spiritele erau copleşite de războiul întregirii naţionale.

Faima literară a lui Calistrat Hogaş este, în întregime, postumă ; fără să fi ajuns la răspîndirea operei unui Creangă, cu care a fost de la început comparat, fără să impună, ca masivitatea lui Sado-

veanu, care l-a prețuit spontan și de care-a fost apropiat, în unele note comune, Calistrat Hogaș se bucură de o stimă literară egală, fiind încadrat în aceeași familie de spirite. Afecțiunea pentru peisaje și pentru țăran l-a clasat imediat printre marii noștri primitivi ; dar formula e prea generală și a devenit un loc comun, care nu mai exprimă nimic esențial.

Într-o scurtă notă necrologică, din *Note și impresii,* Ibrăileanu vede în Hogaș numai pe *„strălucitul cîntăreț al frumoasei noastre Moldove“*, adică pe poetul naturii, sub atîtea variate aspecte. D. E. Lovinescu, într-o figurină *(Critice,* V, ed. definitivă) accentuează mai adînc intuiția că Hogaș e *„un poet și nu cunosc în toate literaturile un suflet în care să fi cîntat mai simfonic întreaga orchestră a pădurilor“...*

Pentru prima oară, și-n plin modernism, un critic afirmă categoric talentul excepțional al lui Hogaș, văzut, desigur, în cadrul firesc al marilor noștri primitivi, care imprimă caracterul de originalitate al literaturii romîne.

Mai tîrziu, în *Istoria literaturii romîne contemporane* d. E. Lovinescu intuiește cel dintîi homerismul miraculoaselor călătorii de munte ale lui Hogaș, socotind cărturărismul greco-latin al scriitorului simple „floricele stilistice“, iar opera lui, departe de a fi „specific națională“, prin versiunea homerică, a naturii și a omului „plutește peste rasă și peste timp“.

Față de o atît de categorică judecată și de un entuziasm exprimat fără nici o reticență, reacțiunile n-au întîrziat să se ivească.

D. Vladimir Streinu, care și-a luat și sarcina să alcătuiască o ediție definitivă a operei lui Hogaș, a anulat tot ce ține de fabulos, de homeric și de poezie grandioasă, în paginile de călător neobosit ale scriitorului, reducîndu-l la proporțiile unui drumeț pitoresc și ale unui dascăl de latinește și gre-

ceşte, care-şi agrementează descrierile cu oportune reminiscenţe livreşti. De la primitivismul fundamental trecem la cărturărismul exclusiv al lui Hogaş ; sau, mai bine, să reproducem propria judecată a criticului :

„Iubitor al frumosului literaturizat, neurmărind să creeze, ci scriind după anumite canoane ale frazei ca şi ale compunerii, Hogaş e un beletrist şi în felul lui un plăcut amator, un Odobescu fără eruditia felurită a acestuia, dar cu aceeaşi concepţie şi practică amatoristă a literaturii."

Apropierea de Odobescu ni se pare de loc justificată. Odobescu e un spirit prin excelenţă livresc, iar natura evocată de el e linsă, decorativă, prinsă mai mult în cuvinte decît în zvîcnirea ei ; chiar celebra descriere a Bărăganului nu trece peste nivelul obişnuit al descrierilor lui, poet al lucrurilor inanimate, al tablourilor, al statuilor şi al costumelor de epocă. Hogaş trăieşte sentimentul cosmic al naturii, fiind poet, în timp ce Odobescu e un arheolog agreabil şi un critic plastic ajutat de o mare îndemînare literară, care simulează poezia.

În a sa *Istorie a literaturii romîne*, d. G. Călinescu prezintă un Hogaş mai complex, deşi cu multe rezerve. Scriitorul *„e un diletant superior, cu o singură coardă, şi ca atare un scriitor minor. Însă un minor mare."*

Şi d. Călinescu subliniază pe profesor şi pe cărturar, cu ticuri stilistice vădite, cu *„propensiune spre bombasticul oratoric şi spre hiperbolă"*. Dar, de la aceste rezerve, trece şi la *„tipica regresiune la geologia primitivă"* a viziunillor lui Hogaş, îi recunoaşte *„o percepţie delirantă"* şi *„toate formele de halucinaţii"* ; apoi îi află *„mult şi savuros donchisotism"*, un *„homerism delirant"* care *„nu e de esenţă clasică, ci e homerismul romantic al lui Victor Hugo"* şi, în sfîrşit, un soi de *„animism burlesc"*.

Imaginea critică a d-lui Călinescu e mai nuanțată și mai complexă, fără de toate imaginile de pînă acum, prin care a fost Hogaș intuit ; oricît de controversate ar fi judecățile literare pe care criticii noștri le-au emis asupra operei lui Hogaș, fapt este că cei mai mulți au văzut în el un scriitor de primă valoare, unul dintre marii noștri scriitori, cu care ne putem înfățișa oricînd la un bilanț sever al creației literare naționale. Excepție face numai d. Vladimir Streinu, care-l trece printre beletriștii plăcuți și amatori.

*

Departe de-a nega cărturărismul lui Hogaș, îl socotim cu totul secundar ; reminiscențele lui livrești pot părea inoportune sau suprapuse, reflecțiile lui directe banale sau inutile, sufletul lui rămîne al unui mare primitiv. Hogaș, sub straiele orășenești, a purtat un suflet de păstor transhumant : în natură, n-a căutat un spectacol estetic, un calmant al unui citadin blazat sau un pretext colorist ; de altfel, nu e un pictor îndrăgostit de jocul de lumini și umbre al codrilor și nu există, în toată opera lui, un singur tablou din natură, în înțelesul strict al cuvîntului. Hogaș e un poet care simte sufletul grandios al firii, sub toate aspectele ei schimbătoare : furtuna, lumina, ziua, noaptea, apa, codrul sînt expresii variabile ale unui singur suflu cosmic ; acest suflu circulă prin toate „peisajele" evocate de el. Hogaș trăiește poetic, ca stări subiective, spaima de-a fi înconjurat de umbrele înfricoșătoare ale pădurii, bucuria de-a simți lumina solară, taina de-a fi învăluit de razele lunii, voioșia de-a auzi murmurul apei, uimirea de-a vedea natura-ncremenită în tăcere, prevestirea furtunii, apocaliptica năvală a elementelor dezlănțuite sau fericirea nudă de-a se odihni înfășurat în iarbă.

Şi tot cu un mare sentiment liric sînt înfăţişaţi şi oamenii pe care-i întîlneşte, indiferent dacă-i vede-n aspectele lor grandioase sau caricaturale. Acuzaţia că Hogaş nu creează oameni cade de la sine, fiindcă omul este expresia sentimentelor pe care le provoacă în spiritul lui, mereu pornit spre uimire, în sensul admirativ sau ilariant. Umorul lui Hogaş, cu vădite trăsături groteşti sau bufone, ţîşneşte numai faţă de oameni ; de altfel, natura nu e ilariantă prin definiţie ; peisajul provoacă spaimă sau admiraţie, plăcere sau neplăcere.

*

Tipurile umane şi de animale sînt grandioase, în forţă sau în urîţenie : rezistenţa fizică a părintelui Ghermănuţă, care se strecoară printre cărări şi umbrele pădurii cu o agilitate uimitoare ; puterea fabuloasă a Pisicuţii, care înfruntă puhoaiele revărsate ale Tazlăului ; înspăimîntătoarele modulaţii ce ies din guşa Aniţei ţin şi ele de elementaritatea naturii ; numai că omul, spre deosebire de peisaj, poate fi o ireuşită grotescă sau o supraîntrupare a aceluiaşi principiu elementar care însufleţeşte şi natura peisaj.

Animismul atît de frecvent în proza lui Hogaş este tot o proiecţie concretă a ideii de forţă, care devine astfel mai palpabilă decît prin simpla afirmare, neîntreruptă.

Sînt cunoscute tuturor cititorilor mesele pantagruelice descrise în opera lui ; toate popasurile sînt marcate de ritualul unor ospeţe grandioase, chiar cînd sînt numai simple mese improvizate şi chiar cînd apetitul e mai mare decît cantitatea alimentelor. Elementaritatea naturală, văzută-n peisaj şi om, e deopotrivă intuită şi-n instinctele lui, dintre care cel mai apreciat de drumeţ este foamea. Dar mesele acestea pantagruelice nu sînt oare mesele strămo-

șești ale moldovenilor, simplificate la frugalitatea drumeției ?

Raportările la Homer și la Rabelais rămîn desigur valabile, în aproximarea esenței operei lui Hogaș ; dar, oricum, ele sînt de natură literară, analogii cărturărești, care nu se acoperă pînă la identificare ; există însă în viziunea oamenilor care întretaie călătoriile lui Hogaș un cert sentiment al urieșescului ; acest sentiment nu vine nici din fabulosul homeric, nici din grotescul rabelaisian, ci vine, cu siguranță, din basmul nostru. Hogaș nu e un folclorist ostentativ și nici nu-și propune să recreeze teme și viziuni folclorice, așa cum a făcut Creangă ; dar înrudirea lui spirituală cu humuleșteanul este neîndoioasă ; fantasticul, mai puternic la Creangă, urieșescul, mai specific la Hogaș — sînt două proiecțiuni care pornesc din același fond etnic și sufletesc, din basm. În povestea lui Harap-Alb totul e urieșesc și fantastic, poftele lui Setilă și Flămînzilă sînt elementare, ca forțele naturii, și sînt fabuloase, ca toate actele ce se petrec în basme ; tot ce pare șarjat, grotesc, neverosimil, în instinctele, în înfățișarea oamenilor lui Hogaș, deși nu sîntem pe planul fantasticității, ci în pură realitate, este, ca și la Creangă, un efect al viziunii folclorice, o proiecție a proporțiilor din basm.

Prin urieșescul lor, un Nică Oșlobanu sau un Trăsnea, din *Amintirile* lui Creangă, sînt proiecții ale basmului în realitate și, între colegii lui Nică a lui Ștefan a Petrii și țăranii lui Hogaș este o identitate de viziune, care își are obîrșia într-un izvor comun, folclorul.

Hogaș a înfățișat, cu predilecție, grandiosul, urieșescul, grotescul ; uneori intuiția gingășiei nu-i e străină (în *Floricica) ;* tot așa ne îmbie surpriza unui schematic, sobru pictor flamand ; interioarele sărăcăcioase ale părintelui Ghermănuță și al mamei Aniții nu mai țin de grotesc, prin realismul cu care sînt descrise.

La un sfert de veac de la moarte, Calistrat Hogaş este mai viu ca oricînd în spiritele noastre ; mai viu decît a fost tot timpul cît a trăit ; dovadă că n-am terminat cu aproximaţiile şi controversele, în jurul operei lui.

Vremea, septembrie 1942.

CEARTĂ DE CUVINTE

S-ar părea că în problemele de cultură nu există, sau cel puțin n-ar trebui să existe, unele superstiții. De cîțiva ani se discută prin presă, iarăși și iarăși, problema neologismelor, care, în principiu, este de mult lămurită. Superstiția care înnegurează și mințile și discuția poartă numele de purism. Dar ce înseamnă la noi purism, în materie de limbă literară ? Înseamnă oare academism, adică plivirea limbajului de unele cuvinte vii, dar care n-au primit dreptul de cetățenie din partea celui mai înalt for de cultură națională ? Credem că nu. Dicționarul limbii romîne, la care încă lucrează Academia, nu și-a impus să reducă limbajul la un anumit fond, recunoscut a fi cu exclusivitate literar ; el e plin de provincialism, adunînd cu mult zel tot ce se poate aduna din stratul limbii vorbite, din acel imens rezervor, care este limba poporului. Limba noastră literară nu s-a format în saloane, nu s-a cristalizat în capodopere inspirate de canoane clasice — ca să se pună problema purismului ei expresiv, așa cum s-a pus în limba franceză. Așadar purismul în acest înțeles nici nu poate forma obiectul unor discuții serioase.

Traducerile cărților religioase s-au făcut în limba poporului ; cronicarii se exprimă în aceeași limbă

și farmecul arhaității lor n-are nimic din savoarea arhaității cărturărești greco-latine, a limbajului unui Montaigne și Rabelais. Abia neologismele din unele opere scrise sau traduse în romînește de Dimitrie Cantemir păstrează patina arhaității prin forma tranzitorie în care apar pentru prima oară. Neologismul de formă arhaică își are pitorescul lui lexical în *Însemnarea* lui Dinicu Golescu sau în *Peregrinul transilvan* al lui Ion Codru Drăgușanu. S-ar putea face un întreg studiu lexicografic, psihologic și cultural asupra neologismului de formă pitorească, în literatura veacului trecut ; dar nici sub acest aspect, purismul n-ar fi un criteriu de judecată.

Dacă nici după un anume cod estetic al limbajului, nici după formele arhaice ale neologismului, nu putem fixa noțiunea de purism, care este totuși sensul lui, în discuțiile de presă, năpustite asupra limbii ? Înclinăm a crede că sensul purismului aplicat la problema limbajului, așa cum e privită de nespecialiști, e strict politic. Se aplică deci un criteriu străin, într-un domeniu în care numai normele științifice pot lumina. Dușmanii pînă în pînzele albe ai neologismului îl acuză că ne înstrăinează limba, că o depărtează de expresia strămoșilor, că tocește caracterul neaoș al lexicului ; dacă le răspunzi că foarte multe expresii socotite neaoșe sînt de origine slavă, turcă etc. — îți capeți dușmani pe viață și te poți alege și cu pecetea de nepatriot fiindcă afirmi un lucru ce poate fi verificat în orice dicționar. Dar originea unui cuvînt interesează numai filologia (o disciplină cuminte și neartăgoasă) și nu decide păstrarea sau alungarea cuvîntului din limbă, chiar dacă este de-o proveniență, să-i zicem, mai puțin dorită. Cuvîntul, indiferent de origine, există ca funcție vie a vieții spirituale a unui popor ; căpătînd nu numai un conținut național, dar și o reverberație sentimentală, s-a împămîntenit definitiv în limba poporului. Cine vrea să scrie astăzi exclusiv cu vorbe neaoșe cade în manieră, în pastișă și în

moda frivolă a acelor cucoane care, la oraș, adoptă costumul național ca îmbrăcăminte de toate zilele.

S-a afirmat, din diferite părți, și observația e întemeiată, că prin introducerea de neologisme din limba franceză, limba romînă s-a regenerat în aspectul ei neolatin. Dar nici astfel pusă problema, cu exclusivitate, nu-și atinge prestigiul de afirmare științifică. Școala ardeleană și curentul latinist și-au propus să purifice limba noastră de slavisme și alte cuvinte alogene, înlocuindu-le cu vorbe de origine latină ; își propusese adică să înlocuiască cuvintele vii cu vorbe mumii. Puriștii timpului nostru nu se mai întorc la procedeul demonetizat al latiniștilor, care ticluiau o limbă fără viață, grefînd celulele moarte pe celulele vii. Puriștii neolatinizanți de azi imaginează un fel de război surd între vorbele de origine slavă, din limba romînă, și cele de origine romană și înglobîndu-le în categoria disprețuitoare de „balcanisme", dorește să fie înlocuite cu echivalentele lor vii, de data asta, din lexic, cu neologismele stigmatizate de puriștii de specie neaoșistă.

Fie că pornește din partea prețuitorilor de cuvinte neaoșe, fie că pornește din tabăra prețuitorilor de neologisme de origine latină, luate prin intermediul limbii franceze — purismul acesta este o primejdioasă superstiție. Viața cuvintelor nu este un joc strategic de politică și nici un război de vorbe, care traduce în mic războiul dintre națiuni ; viața cuvintelor își are istoria proprie, plină de felurite aluviuni, își are rezonanța sentimentală și nuanța națională, dobîndite dintr-o funcție expresivă, pe care statisticienii purismului arhaic sau neologistic n-o pot desființa, fără a sărăci, a mutila limbajul unui popor.

Criteriile politice, aplicate la lingvistică sînt cu totul vane și, împinse la consecințele lor extreme, sînt și primejdioase ; aliajul misterios al lexicului național s-a petrecut, desigur, după norme de profundă organicitate. Este o ciudată pasiune din par-

tea „apărătorilor“ limbii romîne, dintr-o tagmă puristă sau alta, să-și zvîrle în cap cu vorbele scoase din dicționar, cum și-ar da cu pietricelele scoase din rîu sau cu cocoloașe de hîrtie. Jocul poate fi amuzant, pînă la un punct, poate fi ingenios și aduna mulțimile, neaoșiste sau neologizante, în fața porților respective ; dar o ceartă de cuvinte nu e o polemică de idei și din preferințe subiective, din manii sau pariuri — problema limbajului n-are nimic de cîștigat. Știința are totul de pierdut, iar biata limbă națională așteaptă să fie utilizată în creații, cu toate virtuțile și virtualitățile ei, cu toată expresivitatea ei, indiferent dacă statistic unele cuvinte sînt de origine slavă, latină sau altfel ; atomiștii purismului fac experiențe în eprubete, în loc să insufle viață spirituală, bogatei, frumoasei și plasticei limbi romînești.

Vremea, octombrie 1942

CÎND ÎNCEPE ISTORIA LITERATURII NOASTRE ?

Este un adevăr curent al istoriei noastre literare că epoca modernă a scrisului romînesc începe prin contactul cu marea mişcare romantică, mai întîi franceză şi engleză, mai ales prin intermediul galic, mai apoi germană, prin „Junimea".

Dar se uită prea des că romanticii noştri n-au descoperit lirismul numai prin Lamartine şi Hugo, prin Byron şi Young, ci şi prin întîlnirea cu acel miraculos poet anonim care este poporul. Văcăreştii, boieri cărturari şi stihuitori în orele libere, au simţit şi ei adierea lirei populare, deşi n-au mers la izvorul ei nealterat ; cunoscînd-o prin intermediul muzei lăutăreşti, trivializată, au imitat-o totuşi, cu stîngăcie şi cu un fel de naivitate, de un pitoresc arhaic. Ei însă n-aveau sensul teoretic al folclorului şi nici n-au cunoscut entuziasmul generaţiei de la 1848, pentru popor, ca depozitar al celor mai vii, mai preţioase tradiţii şi ca expresie a celor mai puternice virtualităţi ale neamului ; lirismul lăutăresc era o desfătare primitivă, într-un mediu în care poezia de „inimă albastră" era vehicul social al sentimentelor lor, mai mult decît atitudine contemplativă.

O privire modernă asupra folclorului începe cu

Alecu Russo, care studiase în Elveţia ; el aflã, pentru prima oară la noi, un dublu interes pentru poezia populară : documentar şi estetic ; nu se sfieşte chiar să afirme că poetul anonim al neamului poate rivaliza în descrierea naturii cu Homer şi Virgiliu ; tot el, cel dintîi, recomandă ca model de limbă şi de simţire spontană lirica populară poeţilor culţi, care-şi căutau inspiraţia în modelele franco-italiene. Este de reţinut că prietenul lui, Alecsandri, poet el însuşi, se aprinde, în urma îndemnului lui Russo, de poezia populară, pe care o adună, în celebra lui culegere din 1852 ; mai mult, în *Doine* o şi imită, cu o virtuozitate care merge pînă la pastişă. Şi cînd Alecsandri, în prefaţa culegerii lui, afirmă că *„rominul e născut poet"* — mitul poeziei populare a luat fiinţă ; iar cînd va imita pe Lamartine şi Hugo nu va uita totuşi muza populară şi legendele îi vor atrage fantezia, versificînd cu virtuozitate teme folclorice, fără să le mai pastişeze însă, ca în juveniiele lui *Doine*.

Articolul lui Maiorescu : *„Asupra poeziei noastre populare"* (1868), ocupîndu-se de colecţia lui Alecsandri, în a doua ediţie, subliniază cu fermitate acelaşi caracter al creaţiei anonime, spunînd între altele : *„cartea d-lui Alecsandri este şi va rămînea pentru tot timpul o comoară de adevărată poezie şi totodată de limbă sănătoasă, de notiţe caracteristice asupra datinelor sociale, asupra istoriei naţionale, şi, cu un cuvînt, asupra vieţii poporului romîn"* — adică cam tot ceea ce spusese, în articolul *Poezia populară* (1868) şi Alecu Russo. Peste 41 de ani, în 1909, Maiorescu apăra, în Academie, pe Alecsandri în contra lui Duiliu Zamfirescu, care-l acuza de contrafacerea poeziilor populare, pe care le-a cules şi *întocmit* ; şi totodată recunoştea *„că partea lirică a vieţii poporului a fost cea mai roditoare în dezvoltarea ulterioară a literaturii noastre culte, îndeosebi pentru Eminescu şi, prin mijlocirea lui, pentru urmaşii săi"*.

Ca și Alecu Russo, Maiorescu credea că poezia egită este o prelungire mai rafinată a poeziei populare, amintind și despre renașterea lirismului, în Anglia și cu deosebire în Germania, în urma culegerilor lui Percy și a lui Brentano și Arnim.

Astăzi, nu mai credem într-o evoluție organică, de la poezia populară la poezia cultă ; nu mai credem însă nici în specificitatea absolută a inspirațiilor populare, în urma studiilor de folclor comparat, fiindcă motivele circulă în spații uimitor de întinse, iar cînd circulă mai puțin, există o analogie de structură între produsele anonime ale diferitelor popoare, explicabilă prin condițiile de viață asemănătoare și prin epoca aurorală, în care folclorul apare în fiecare civilizație și cultură minoră.

Dar dacă problema circulației orale a literaturii populare e greu să ne ducă la stabilirea prototipurilor, așa cum se poate ajunge în studiul comparativ al literaturii populare scrise și dacă o samă de variante înrudite ale aceleiași opere, la mai multe neamuri, ne duc la concluzia atenuării specificității literaturilor populare, cel puțin pe un spațiu geografic învecinat — nu este mai puțin adevărat că în creațiile anonime descifrăm vocația spre contemplația artistică, a fiecărui popor.

De aceea, într-o literatură ca a noastră, lipsită de o tradiție cărturărească așa cum întîlnim în culturile care-au moștenit romantismul greco-latin — studiul creațiilor anonime capătă altă semnificație și trebuie pus la temelia istoriei literare respective. Cu atît mai mult se impune aceasta la noi, unde Văcăreștii, Heliade, Alecsandri, Eminescu (și el culegător de folclor), Bolintineanu, Odobescu, Delavrancea, Anton Pann, Creangă, Caragiale, Slavici, Coșbuc, Macedonsky și, ca să nu facem un inventar nominal, poeții sămănătoriști și cei ortodocși sau tradiționaliști, romantici ca Arghezi și chiar unii ermetici, au pornit, în felurite chipuri, imitînd, sti–

lizînd sau utilizînd teme și mituri, pe care le-au modernizat, din vastul tezaur al folclorului național.

E de mirare astfel că istoricii noștri literari n-au stăruit mai de-aproape asupra acestui filon, din inspirația cultă romînească, că n-au închinat chiar un capitol folclorului, în semnificațiile lui estetice, ca o tradiție certă a literaturii autohtone. Nu vrem să spunem prin asta, repetăm, că literatura noastră cultă este o derivație mai subtilă, a literaturii populare ; ne dezminte istoria literelor moderne, ca și modul revoluționar al începuturilor ei, adăpate la romantism. D. G. Călinescu, în *Istoria* sa, întocmită de la origini pînă-n prezent, a comprimat perioadele culturale ale literaturii noastre, pe bună dreptate, în cît mai puține pagini, fiindcă n-au importanță estetică; dar nu s-a gîndit să dedice un capitol și literaturii populare. În *Istoria literaturii romîne moderne* a d-lor Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu, nu găsim de asemeni nici un capitol închinat aceleiași literaturi și repercusiunilor ei în literatura cultă ; epoca romantismului patruzecioptist căzînd în lotul lui Șerban Cioculescu, d-sa se mulțumește să constate mai ales caracterul militant, politico-social, al romantismului nostru, iar pe romanticii respectivi nu-i vede atinși de loc de „răul veacului", care-a bîntuit țările unde s-a elaborat această stare de spirit ; problema rămîne deschisă totuși și nu poate fi tratată aci, și sub acest aspect, după cum deschisă rămîne și problema înrîuririlor pe care folclorul le exercită asupra generației de la 1848, descoperitoarea virtuților lui estetice. În romantismul nostru intră mult mai multe elemente decît s-ar părea, atît la Heliade, cît, mai ales, la Alecsandri și Bolintineanu, imitatori ai romantismului francez, dar și sensibilități latine, care-au dat un alt stil asimilărilor lirice din Lamartine și Hugo. Dar să nu lunecăm la altă problemă, care poate fi reluată cu alt prilej, ci să revenim la ceea ce formează obiectul comunicării de azi.

În a doua ediție, din 1925, a *Istoriei Literaturii romînești „revăzută și larg întregită"* — cum se menționează pe copertă — N. Iorga pune „în loc de prefață" o comunicare despre *Locul romînilor în dezvoltarea vieții sufletești a popoarelor romanice,* făcută la Academia Romînă, la 6 iunie 1919. Între multe intuiții și ipoteze asupra legăturilor noastre culturale cu Apusul, pe care nu este locul a le discuta acum, Iorga ajunge la această valabilă concluzie :

„Literatura romînească a început deci cu mult înainte ca întîiul cărturar din rîndurile clericilor sau în slujba curții să se fi gîndit a însemna prin slove cugetarea și simțirea sa, a păstra amintirea faptelor pe care le-a văzut ori să fi căutat a pune la îndemîna credincioșilor în limba înțeleasă Sfînta Scriptură, Liturghia, rugăciunile Molitvenicului.

Această literatură nescrisă, fără existența căreia un popor nu poate avea o viață sufletească, e mult mai veche de cum se admite de obicei și voi căuta să-i arăt caracterul istoric și estetic."

Astfel, capitolul I din *Istoria* lui literară în noua redacțiune se ocupă, înainte de literatura scrisă veche, cu *Balada populară romînească* (originea și ciclurile ei) capitolul II, de *Poezia populară lirică și satirică,* capitolul III, cu *Poveștile și snoavele,* iar capitolul IV cu *Literatura gnomică.*

Nu intrăm aci în discuția asupra felului cum caracterizează istoric și estetic literatura noastră populară ; problema este mult prea complicată, ca să fie tratată în cîteva cuvinte ; reținem numai faptul esențial că Iorga, o dată ce literatura populară a fost culeasă, deci fixată, într-o formă care, pentru cărturari nu mai poate evolua, prin variante — s-a gîndit s-o anexeze istoriei literare romînești, ca un prim și cel mai vechi — în tot cazul și cel mai original, ca fond și expresie — strat al crea-

ției autohtone ; ideea nu ni se pare de loc arbitrară, fiindcă orice istorie literară, concepută de la origini, trebuie să înceapă cu acest fundament istoric, psihologic și estetic. Față de vechimea ei, anterioară, firește, veacului al XVI-lea, de cînd există primele documente scrise de limbă romînească, oricît de tîrziu ar fi fost culeasă, de cărturari, literatura noastră populară este un tezaur artistic de care nu ne putem dispensa ; mai ales și pentru motivul că risipește impresia de penibilă ariditate a literaturii bisericești și istorice, pînă la apariția cronicarilor, primii scriitori originali de limbă veche.

Se cuvine, astăzi, să aducem un omagiu călduros inițiativei lui Nicolae Iorga de-a fi încorporat geniului național creația lui spontană, înainte de realizările literaturii culte.

După cum se cuvine să subliniem, cel puțin în treacăt, că regretatul N. Cartojan, înainte de-a începe să scrie *Istoria literaturii noastre vechi,* din care-au apărut abia două volume, s-a ocupat, în alte două tomuri, cu cercetarea amănunțită a *Cărților populare în literatura romînească.* În încheierea celui dintîi, spune, referitor la *Epoca influenței sud-slave,* că aceste cărți : *„au contribuit la îmbogățirea... și la mlădierea frazei și au pregătit, în parte, formarea stilului narativ, care va culmina în opera cronicarilor".*

Iar în încheierea celui de-al doilea volum, în care s-a ocupat de *Epoca influenței grecești,* mult mai însemnată decît cea precedentă, conchide :

„Această literatură de legende religioase pline de grație, de romane cu aventuri războinice și cu dragoste puternică și sinceră, de fermecătoare povești ale Orientului, învăluite în lumina miraculosului, a desfundat cu tot caracterul ei naiv, în masa cititorilor din toate păturile noastre sociale — nivelate sub raportul culturii — izvoarele sentimentalității și ale imaginației. Ea a stimulat în a doua jumătate

a veacului al XVIII-lea traducerile din literaturile străine și, împreună cu acestea, a pregătit sufletul romînesc pentru acceptarea preromantismului și a romantismului francez".

Și mai departe :

„*Citite și răscitite veacuri de-a rîndul, ele au lăsat urme adînci în tradițiile poporului nostru, în creațiile lui literare, în bocete, în descîntece, în colinde, în orații de nuntă, în basme, în snoave — și mai departe chiar : în arta religioasă și în cea poporană.*"

„*Acolo unde nu te aștepți, găsești în straturile de material folcloric, transmis pe cale orală, filoane din literatura scrisă.*"

Interferență care nu se exercită numai între cele două zone, literatura populară orală și scrisă, dar și între Orient și Occidentul medieval, fapt pe care Cartojan l-a scos într-o surprinzătoare lumină, pe bază de cercetări științifice, și pe care Iorga, prin intuițiile lui fulgurante, l-a presimțit în comunicarea academică din 1919, pusă „în loc de prefață" în fruntea ediției a doua a *Istoriei* lui literare.

Iată de ce capitolul acesta al literaturii orale și scrise nu poate să lipsească dintr-o istorie completă a literaturii romînești ; existența acestor două straturi dă o nouă perspectivă literaturii noastre vechi și ne leagă de Occidentul de care păream suspendați, între influența slavă și bizantină — care nu mai apar atît de tiranice, în exclusivitatea lor. Și-atunci, nici preromantismul și romantismul nu mai sînt niște apariții de generație spontanee, în cultura noastră modernă.

Conferință radiodifuzată la 19 mai 1945

I. L. CARAGIALE ŞI DUHUL BALCANIC

Sociabilitatea lui I. L. Caragiale este proverbială ; şi-a risipit viaţa în conversaţii uluitoare, în presă, bodegă şi cafenea, trăind alături de eroii lui din proză şi comedii, iubind pe imbecili şi pe umanii lui semeni în toate slăbiciunile. I-au plăcut farsele vieţii şi s-a delectat contemplînd egoismul conformist al omului ; s-a identificat cu plăcerile comune ale lui şi l-a reflectat într-o oglindă măritoare şi totuşi exactă.

Spirit meridional, peninsular chiar, a peregrinat prin viaţă ca un iscusit navigator într-o îndelungată periegeză, ancorînd într-un port al înţelepciunii, scoasă din experienţă, nu din cărţi ; muntean de şes, îşi exercită volubilitatea şi acuitatea observaţiei asupra peisajului social şi a omului încadrat în el.

Caragiale acceptă morala practică a vieţii, filozofia instinctului care conservă pe om şi-l fereşte de dramele conştiinţei, adaptabilitatea absolută, care oferă plăceri elementare. Un epicureism grosier uneori, şiret mai adesea, se desprinde din felul de-a reacţiona al eroilor din comedii şi *Momente*, la împrejurări ; viaţa n-are nici o taină, totul se petrece afară, sub privirea oamenilor şi a societăţii, iar dacă există vreo taină între ei, ea este grija de-a

nu-și divulga compromisurile morale, fără de care nu pot trăi. Spaimele și îngrijorările prin care trec se liniștesc, pînă la urmă, într-o împăcare generală ; numai că șireții înving, iar proștii rămîn, mai departe, ridicoli.

Printr-o latură a inspirației lui, spiritul caragealean coboară înspre sud, pînă la limita extremă a orientului european ; de altfel, nu este singurul nostru scriitor, care a exploatat această zonă. Un Ion Ghica, prozator pitoresc al fazei de tranziție, a societății noastre, înainte și după 1848, un N. Filimon, care a zugrăvit, cu o bogată paletă, într-un București de epocă fanariotă, trecerea de la „ciocoii vechi" la „ciocoii noi", un Anton Pann, alcătuitorul plin de tílc al *Povestei vorbei* și cîntăreț de inimă albastră, un Matei Caragiale, fiul lui Ion Luca, evocator al unei epoci bucureștene, crepusculare, de viciu înflorit și de luxură degradantă — s-au coborît și ei în zona balcanică a lumii noastre, lizieră morală răsăriteană a continentului.

Gustul pentru balcanitate se manifestă la I. L. Caragiale în forma povestirii cu tîlc ; moralitatea e implicată în narațiune și înțelepciunea orientală îmbracă haina pitorescului de epocă și limbaj, cînd nu se furișează în apolog și în feeria gen „o mie și una de nopți".

În acest înțeles, balcanitate nu înseamnă numai mediu geografic și moravuri specifice, dar și atitudine în fața vieții ; ea se traduce printr-un umor exercitat asupra omului și a deșertăciunilor ce-l ispitesc, prin frîna bunului simț, care socotește nebunie orice salt peste umbra proprie și peste condiția naturală, printr-un sarcasm al fanteziei, revelator în peripețiile imaginate, dar și prin iluzia esențial orientală că viața după capriciul poftelor ar fi mai frumoasă decît viața cu strădaniile și tihna ei modestă. Evadarea din personalitatea noastră firească e interzisă de o înțelepciune realistă, care ne reintegrează în limitele din care am voit să ieșim.

În *Kir Ianulea*, excelentă povestire de epocă fanariotă, un diavol se întrupează-n om și descinde-n București, trimis de Scaraoschi, să experimenteze soarta amară a bărbatului însurat, muncitor, generos și victimă a femeii, egoiste, lacome și geloase, care-l face de rușine în ochii lumii și-l duce-n pragul desperării și al ruinii materiale.

Diavolul întrupat în bărbat se lecuiește de fericirea presupusă a pămîntenilor, după o serie de peripeții picante și primejdioase, reîntorcîndu-se în iad ; acolo nu sînt femei de speța Acriviței, soția lui Ianulea, iar față de cît poate îndura un bărbat însurat condiția lui luciferică este cu mult mai suportabilă.

Acrivița ilustrează pe femeia proverbială, care-a speriat și pe Dracul. Caragiale este un povestitor atît de îndemînatic, un artist atît de sugestiv, încît morala e implicată în fapte ; excelenta lui narațiune n-are nimic didactic, iar episoadele se desfășoară într-o perfectă gradație și cu o vervă încîntătoare.

Satira izvorăște din atitudinea inteligenței contemplative și pitorescul întîmplărilor ascunde o acută observație psihologică.

Într-un cadru feeric de „o mie și una de nopți", Abu-Hasan povestește viața ciudată și miraculoasă a unui locuitor pașnic din Bagdad.

După moartea bătrînului, Abu-Hasan, rămas numai cu mamă-sa, își pune deoparte jumătate din averea moștenită, iar cealaltă jumătate o irosește, timp de un an, în chefuri cu prietenii. O dată banii cheltuiți, prietenii îl părăsesc. Mîhnit de experiența îndurată, Abu-Hasan se hotărăște să ducă o viață simplă, liniștită, dar îndestulată, alături de bătrîna lui mamă. Păstrează totuși un obicei, de la care nu se abate : în fiecare seară, invită un străin la masă, îl ospătează, îi dă de băut, îl desfată cu anecdote și întîmplări hazlii, rugîndu-l, după ce-l găzduiește o noapte, să plece a doua zi.

Sociabil, bine dispus, Abu-Hasan e un epicurian, în sensul cel mai strict : fuge de durere și nu aspiră la altceva mai mult decît îi poate oferi existența, așa cum și-a orînduit-o. Dar, într-o seară, însuși califul, travestit în negustor, e invitat la masa lui Abu-Hasan ; îi povestește viața, pățania cu prietenii, și, fiindcă străinul vrea morțiș să-i facă un bine pentru primirea ospitalieră, Abu-Hasan își manifestă așa într-o doară singura-i dorință : de-ar fi numai o zi calif, ca să pedepsească pe imanul mahalalei și pe cei patru ctitori ai geamiei, oameni avari, ipocriți și cîrtitori !

Dintr-o fantezie tipic orientală a califului și din intenția artistică a povestitorului de-a-ntoarce spre basm și tîlc viața lui Abu-Hasan, oaspetele toarnă în ultima bardacă de vin, închinată de gazdă în cinstea lui, un somnifer : înainte de-a se culca, rugase pe calif, dacă pleacă dis-de-dimineață, să nu uite ușa de la tindă deschisă, ca să nu intre duhul necurat în casă. Dar abia bău bardaca și Abu-Hasan fu cotropit de somn ; un slujitor al califului îl ia în spate, îl duce la palat din ordinul stăpînului, i se dau toate onorurile cuvenite și i se satisfac toate poftele, după ceremonialul oficial. Pseudocaliful poruncește să fie pedepsiți imanul și ctitorul geamiei și trimite o pungă cu bani maică-si. Seara, cu ajutorul aceluiași somnifer, după ce a trăit o zi de măriri și desfătări uluitoare, e readus acasă, de slujitor. Cînd se deșteaptă, a doua zi, dimineața, i se tulbură mintea, nemaiștiind dacă a fost vis sau realitate ziua petrecută la palat. Devine furios, își insultă mama, amenință pe vecini și se proclamă calif. E dus la balamuc, e bătut și, cînd își revine din nălucire, își dă seama că un duh necurat s-a insinuat prin ușa uitată deschisă de negustorul primit în casă; limpezit, se scutură de dubla lui personalitate și-și reia vechea viață.

Într-o seară, califul travestit în negustor reapare; se roagă de Abu-Hasan să-l găzduiască, dar

e aproape izgonit, socotindu-l un vrăjitor. Inimă miloasă, se-nduioșează însă și-l poftește să intre. Se repetă „vraja", Abu-Hasan retrăiește „visul", dar, oprindu-l la jumătatea experienței, califul îi destăinuiește totul. Îl ia apoi lîngă el, recompensîndu-l pentru modestia și suferințele îndurate și-l însoară cu roaba Vraja Inimii, de care se îndrăgostise în ziua cînd a fost calif.

Totul se termină ca-n basme, trăind amîndoi, sub ocrotirea adevăratului lui calif, pînă la adînci bătrinețe. Sfîrșit optimist, spre deosebire de *Kir Ianulea* — în concordanță cu legendele orientale care aureolează figura califilor, atotputernici, dar și generoși.

De un sarcasm crud, ireverențios este moralitatea povestită în *Pastramă trufanda*. Șiretenia lui Iusuf negustorul, care, mergînd după treburi la Ierusalim, descoperă în „hainele" încredințate de Aron, o delicioasă pastramă pe care-o consumă pe corabie, e anulată de șiretenia fiului pios, care, voind să facă și economie, vrea să-mplinească și dorința ultimă a răposatului său tată, de-a fi înmormîntat într-un loc sacru. Judecata cadiului, echitabilă, în înțelepciunea ei practică, sancționează și lăcomia unuia și avariția celuilalt.

De un duh nastratinesc, trecut prin ironia rece caragialeană, deși mai puțin colorată în expresie, mai schematică în desfășurarea ei anecdotică — *Pastramă trufanda* împinge balcanismul pînă la un rafinat sadism cerebral.

Artist neîntrecut, Caragiale folosește forma occidentală de „conte", pe care au ilustrat-o Voltaire și Anatole France ; cu ajutorul povestirii orientale, cu elemente psihologice și de pitoresc balcanic, infiltrate în șesul dunărean — exprimă un spirit mediteranian lucid, viu și mușcător. Viziunea orășenească și contemporană din teatru și *Momente* e ușor împinsă spre arhaitate și basm, cristalizată în-

tr-o artă narativă tot atît de prețioasă și meșteșu gită, ca și în opera lui dramatică.

Geniu bilateral, ca tehnică, I. L. Caragiale este în același timp un geniu unitar, ca atitudine în fața vieții.

Satira lui izvorăște din străfunduri ancestrale, dintr-un instinct al feeriei, contrazis de platitudinea vieții reale, pe care o acceptă modestă și înțeleaptă, fixată în canoane de bun simț și respect al tradițiilor arhaice.

Povestitorul de duh oriental, mai just de nuanță balcanică, este savuros în pitorescul lui moral și de o artă minuțioasă în felul cum știe să reînvieze, prin limbaj și viziune, o lume în care visul și realitatea se-mbină, coordonate de o lucidă ironie.

Conferință radiodifuzată la 26 mai 1945

CLASICISM ŞI ROMANTISM

Goethe identifică spiritul clasic cu sănătatea şi spiritul romantic cu maladia ; acest „îndrăgostit de toate clasicismele" — cum i-a spus cîndva Zarifopol — îşi punea poate şi un diagnostic, gîndindu-se că de la *Suferinţele lui Werther* a ajuns la *Ifigenia* şi *Torquato Tasso.*

Astfel definite, clasicismul şi romantismul au pătruns şi în critica modernă, ca două concepte estetice şi de viaţă, în aspră opoziţie. În celebra lui teză de doctorat asupra romantismului, Lasserre judeca goethean o întreagă mişcare de idei şi sentimente, socotind-o un document de rătăcire a minţii şi a simţurilor ; un spirit nu mai puţin doctrinar, dar în direcţia opusă, ca abatele Brémond, a identificat romantismul cu o atitudine mistică, transformîndu-se în căldurosul lui apărător.

Unii esteticieni, la rîndul lor, simplifică toate curentele literare, reducîndu-le la două ipostaze posibile : clasicismul şi romantismul, după cum prevalează elementul obiectiv sau subiectiv, în raportul eului cu lumea înconjurătoare ; acest punct de vedere ni se pare mai aproape de adevăr, introducînd un criteriu mai just de judecată, în caracterizarea fenomenelor artistice.

Istoricii moderni ai literaturilor antice — grecească și latină — vorbesc în tratatele lor, despre o perioadă arhaică, una clasică și una alexandrină sau decadentă a umanismului. Dacă, pentru arhaitate, criteriul poate fi valabil, în ce privește conceptul de clasicism și decadență, istoricii literaturilor antice judecă dintr-un punct de vedere mai mult al limbii și al stilului, decît referitor la structura scriitorilor. Cele două mari epoci ale literaturilor vechi, epoca lui Pericle și epoca lui August, care par și expresia cea mai strălucită a ideii de clasicism, privite în individualitățile alcătuitoare, sînt mult mai puțin unitare decît vor istoricii respectivi să le înfățișeze. Formal, desigur că nu există un clasic mai pur decît Cicero ; limba și fraza discursurilor lui respectă canoanele cele mai stricte ale conceptului de clasicitate, dar dacă ne referim la atitudinile lui versatile în viața publică, nu există un spirit mai puțin clasic, ca ținută, ca lipsă de simetrie, decît al acestui abil avocat, care a navigat cu multe ocoluri, printre oameni și evenimente. Consacrat poet oficial, prin *Eneida,* Virgil vădește totuși un foarte debil temperament epic ; cele mai frumoase cărți din epopeea lui sînt ale unui liric sensibil, pasional ; chiar dragostea sfîșietoare și nefericită a Didonei pentru Eneea și sentimentul naturii, din *Georgicele* și *Bucolicele* lui, exprimat cu atîta frăgezime, dacă trecem peste didactismul temelor, îl caracterizează ca pe un romantic de cea mai pură viziune. Elegiacul Ovidiu pune atîta subiectivism și atîta patos în *Ponticele* lui, că sîntem înclinați a-l socoti și mai romantic ; în tablourile mitologice din *Metamorfoze,* fantezia e facultatea dominantă a poemelor, care, oricît didactism și decadentism ar mărturisi, apar tot ca niște cochetării cu romantismul.

Despre realismul lui Plaut, vorbesc chiar istoricii literaturii latine, ca de-o față prea evidentă a scriitorului.

Clasic, în accepţia estetică a cuvîntului, nu ni se pare a fi decît satiricul şi echilibratul în sensibilitate Horaţiu, observator lucid al naturii umane şi de-o polimetrie rafinată, în varietatea şi ingeniozitatea ei. Prin viziunea omului, prin nervozitatea expresiei, prin formele ei eliptice, prin accepţiunile individuale ale lexicului, Tacit rupe definitiv cu clasicismul ; între antici, el este un modern, un anunţător de noi forme. Istoricii literari s-au obişnuit să-l privească drept un iniţiator al decadentismului, raportîndu-l la canoanele stilistice ale oratoriei ciceroniene.

S-ar putea scrie o istorie a literaturii latine cu metode şi criterii moderne, păstrînd fireşte proporţiile şi respectînd însăşi evoluţia perioadelor ei caracteristice ; conceptele de clasic şi romantic, luate în înţelesul estetic, pot fi aplicate şi unor literaturi în care clasicismul şi romantismul n-au jucat acelaşi rol de curent literar, ca în literaturile moderne ; cineva ne-ar putea replica îndată că s-ar comite o flagrantă eroare istorică, aplicînd normele noastre unor fenomene atît de îndepărtate. Dar nu e vorba de o strictă analogie, pe ideea de timp, ci de o analogie de structură, între scriitori ; sufletul omenesc este el însuşi atît de asemănător, în alcătuirea lui fundamentală, încît o modalitate identică de percepţie şi exprimare a lumii, în formă estetică, poate, tot atît de bine, să aparţină unui antic ca şi unui modern. Racine, Corneille şi Goethe, cînd îşi caută inspiraţia în antichitate, rămîn clasici, fiindcă sînt structural clasici, nu pentru motivul superficial fiindcă utilizează teme clasice.

În sensul opus, un Maurice de Guérin a brodat, în *Centaurul,* o reverie modernă, în imaginea unui motiv antic, un Eminescu, în *Luceafărul,* a topit atîtea infiltraţii clasice, într-o amplă viziune romantică, iar un Rilke, în ciclul poemelor în care foloseşte

mitul lui Orfeu, şi-a exprimat spiritul lui enigmatic de neliniştit modern.

*

Istoria literaturii eline ne oferă analogii de structură şi mai izbitoare şi mai apropiate cu atitudinea romantică, din literaturile moderne.

Dacă a existat un singur Homer, opera lui este totuşi atît de variată : există un Homer proaspăt, auroral, al peisajelor fabuloase, al aventurilor mitice ale iscusitului Ulisse, un Homer fantastic; există altul al pasiunilor umane, al evocării faptelor eroice şi al vieţii patriarhale cu limbajul ei verde, realist şi ciobănesc parcă ; şi mai există unul, al fanteziei comice, din *Batracomiomahia ;* ar fi putut să creeze unul şi acelaşi poet toate trei epopeile vestite, dar va fi existat, mai curînd, o serie întreagă de aezi, care-au născocit rapsodiile multiple, în jurul lui Odiseu, al lui Ahile şi al luptei dintre şoareci şi broaşte ; atunci ciclul omeric aparţine şi clasicismului şi romantismului, nu numai prin opere atît de variate, dar şi prin structuri deosebite.

Dar să părăsim ipotezele şi conjecturile şi să ne adresăm tragicilor greci. Eschyle, Euripide şi Sofocle exprimă un patos atît de dramatic, in lupta omului cu destinul, revolta lor în contra fatalităţii oarbe, neîndurate, este semnul unei structuri romantice ; dacă, pînă la urmă, individul este înfrînt de voinţa supremă, pesimismul tragediei eline este neîndoios.

Seninătatea artei greceşti nu poate ascunde un suflet agitat, o concepţie de-o deprimantă fatalitate ; un jug inflexibil al sorţii apasă pe om şi erorile şi crimele lui vin dintr-o supraconştiinţă, dintr-o forţă care-l depăşeşte ; viaţa lui este predeterminată, voinţa lui este, oricît de tare, zdrobită de o vrere care nu-i aparţine.

Nietzsche a tins să împace aceste contrarii prea

evidente : seninătatea spiritului grecesc naște din lupta a două atitudini, structural opuse, una dionisiacă și altă apolonică ; din două mituri, a zugrăvit o tipologie ideală a spiritului elin ; din estetică a trecut în planul metafizicii, unde toate contradicțiile se pot împăca.

Romantismul tragediei grecești este, însă, pentru sufletele moderne, un aliment viu, o punte de legătură trainică între două atitudini religioase, care se exclud ; păgînismul nu mai joacă rolul prim, în înțelegerea fondului unei drame esențial umane. Catolicul Claudel a putut astfel să meargă în mod firesc pe urmele tragediei eschyleene, deși el nu mai crede decît în mitologia elină, unde zeii hotărau destinul omului.

Religiile schimbă numai perspectivele interioare ale unor drame eterne ; eroul tragediei grecești înfruntă dîrz fatalitatea, cu conștiința împăcată și cu sentimentul că este pe calea cea dreaptă ; eroul tragediei creștine se pune-n slujba divinității, luptă-n numele ei, al credințelor inspirate de ea, al comandamentelor ei morale și moare împăcat a fi servit-o conștient și precugetat.

Pesimismul dramei antice este subiectiv, afirmînd o viziune, despre om și viață a autorului tragic ; optimismul dramei moderne, de filiație antică, ca suflu liric și idee a destinului, este și el subiectiv, afirmînd viziunea creștină, despre viață și om. Pozițiile spirituale sînt diferite ; numai esteticile sînt înrudite, prin același patos romantic.

Astăzi, cînd problemele de istorie, filologie și erudiție asupra scriitorilor elini și latini sînt, în marea majoritate a cazurilor, nu numai elucidate, dar și epuizate, se poate trata cu mai multă libertate, dar și cu mai multă apropiere față de noi, istoria literaturilor antice ; ele nu mai pot fi privite ca cicluri închise, impermeabile și ca expresii exclusive ale unor civilizații apuse, cu legile lor specifice.

Studiul literaturilor, vechi sau moderne, a intrat într-o perspectivă universală ; există un umanism antic și unul modern ; între ele, punțile nu sînt iremediabil suspendate, cum caută să ne convingă spiritele dogmatice, care cred că o dată cu apariția literaturilor naționale nu ne-a rămas decît să imităm pe cei vechi și să-i adorăm fără rezerve. Spiritul omenesc are o unitate mai profundă decît socotesc făuritorii de bariere de foc, între noi și umanism.

Modernizînd înțelegerea literaturilor antice, le dăm o nouă semnificație, o nouă forță de asimilare și înlăturăm și cealaltă eroare, a moderniștilor exclusivi, care cred, la rîndul lor, că Homer a îmbătrînit și că tragicii greci sînt poate naivi, în pesimismul lor, privitor la destinul omului.

Romantici și clasici au existat totdeauna, fiindcă spiritul omenesc pendulează între insatisfacție și seninătate, între un orizont nelimitat și unul perfect echilibrat.

Cronică radiodifuzată la 6 octombrie 1945

GEO BOGZA

Cartea Oltului

Itinerariul lui Vlahuţă din *Romînia pitorească* e cartea unui turist oficial, care, într-un timp limitat, a dat o raită prin ţară, schiţîndu-i peisajele într-o retorică destul de convenţională ; anii au aşezat-o printre albumele cuminţi şi, dacă mai ai curiozitatea s-o reciteşti, în zadar cauţi un accent adînc, o vibraţie revelatoare, între paginile ei fără reliefuri pronunţate ; priveliştile se succed într-un ritm domol, oamenii sînt uşor idealizaţi şi aşezările lor par nişte sumare gravuri ; nici o surpriză nu te întîmpină de-a lungul paginilor, peste care luneci pînă la sfîrşit ; şi, după ce ai închis cartea, ai suprimat orice ispită de-a călători, prin locurile evocate, fiindcă scriitorul nu te-a îmbiat să visezi, dincolo de conturul teşit al celor văzute.

*

Printre călătorii mai tineri ai pămîntului romînesc, d. Geo Bogza este şi cel mai personal ; prima sa carte de reportaje, *Ţări de foc şi de pămînt*, prin provinciile locuite de romîni, ni l-a înfăţişat ca pe un poet al viziunilor geologice şi ca pe un cîntăreţ aspru al omului autohton, în luptă cu ariditatea solului şi dificultăţile vieţii : înfrăţit cu

natura, în care a fost predestinat să se nască și să trăiască, muncile lui au ceva de ritual sacru, iar suferințele lui sînt de o impresionantă gravitate. Viața în natură este o luptă crîncenă cu elementele înconjurătoare și sufletul omului e la fel cu al locului, iar conviețuirea ia aspect de fatalitate. Reportajele d-lui Bogza sînt niște viziuni ale energiei cosmice și umane, într-o expresie de o retorică viguroasă, uneori de mari efecte poetice. Hotărîrea sa de-a închina, în *Cartea Oltului,* un volum de peste 400 de pagini unui singur rîu, urmărindu-l de la izvoare, pînă la vărsarea-n Dunăre — s-ar părea temerară ; nu atît prin subiect cît prin întindere. D. Bogza nu este un poet descriptiv, un colorist care să ne legene într-o variată panoramă de peisaje ; paleta sa e redusă la cîteva tonuri numai, între care roșul, albul și negrul predomină. Poetul vede ciclopic, fiind un viguros liric al forțelor cosmice, un contemplativ al energiilor naturii, cum nu mai întîlnim un altul în proza noastră turistică : sensibil, în mod deosebit, la aspectele geologice cele mai înfricoșătoare și la lupta neobosită dintre elemente, își face o plăcere repetată să le evoce, într-o retorică amplă, sonoră, care se închegă într-o puternică viziune ; este ceva realist și halucinant în poezia sa dură și un umanism de proporții uriașe însuflețește natura primordială, în care se complace. Viziunea sa prezentă ne plimbă parcă prin erele geologice, ne face să asistăm la cataclismele care s-au petrecut cîndva, într-o lume cu alte dimensiuni și ne populează priveliștile cu monștri apocaliptici, scoși dintr-o fantezie care lunecă mereu spre momentul genetic.

Oltul însuși e personificat și o continuă metamorfoză a energiei lui acvatice ni-l înfățișează ca pe un „erou", ca pe un fenomen al naturii ; toată cartea este un lung poem al luptelor lui biruitoare cu piatra, cu inegalitățile și surprizele reliefului ; rîul simte și gîndește, fiincă se naște, e tînăr

și matur, ia inițiative și riscă, cîștigă bătălii, apoi obosește și moare, ca o ființă uriașă, care și-a împlinit un destin. Poetul însuși se luptă cu valuri aprige de elocvență, ca să tîrască un grandios spectacol, printre atîtea meandre și aventuri ; firește că încordarea nu poate fi susținută la același nivel, că valurile repetate ale retoricii îl dau uneori la fund, deși este un înotător cu largă respirație și cu mult exercițiu. Dar a menține printr-o variată invenție verbală, atîția kilometri de curs al rîului și atîtea sute de pagini ale cărții — este o prinsoare destul de temerară, ca să nu simțim și oboselile firești. Omul joacă un rol secundar, în poemul d-lui Bogza, adevărată *Ramayană* a Oltului, și așezările de pe malurile lui se reflectă rapid și-n linii generale, în apele lui tumultuoase sau calme. Cartea este un imn al apei, al pietrei și al stihiilor, al vegetației și al pămîntului ; emoția cosmică a poetului este puternică, viziunea elementelor în veșnică mișcare și luptă este grandioasă și un sentiment de mare singurătate geologică îl obsedează. Universul primordial, dinainte de începuturile civilizației umane — este universul său familiar, răsfățîndu-se în aspectele lui înfricoșătoare și mărețe ; sînt atîtea pagini de antologie, în acest poem al emoțiilor geologice, încît nu le putem desprinde decît pe apucate ; dar poate cele mai frumoase, mai puternice sînt acelea în care ni se evocă izvoarele Oltului și luptele lui cumplite cu stîncile și prăpăstiile din care parcă-și adună debitul biruitor de ape ; ele ne provoacă un autentic sentiment al genezei, la care asistăm uimiți :

„De foarte de sus, vîrfurile fosforescente ale Hășmașului par constelații, pentru o precisă și inevitabilă orientare. De altfel, din locul acesta, spre ce altă parte s-ar putea îndrepta pașii, dacă nu spre magnetica furtună de piatră din zare ? Drept înspre miazănoapte, unde ca și-n basme, lumea se

face mai densă și mai necunoscută, transformîndu-se într-un ținut al singurătății și al aventurii.

Foarte curînd, ca un ciclon izbucnit pe neașteptate, muntele începe să se ridice spre cer, despărțind lumea în două. E un lung perete de cremene, care nu rămîne multă vreme singur : în fața asprelor lui piscuri, coline calme, acoperite cu păduri verzi, odihnitoare, îl însoțesc înspre miazănoapte, ținîndu-i o tovărășie aproape feminină. Printre aceste mase geologice, formînd o uriașă dualitate procreatoare, Oltul vine la vale, putînd pare un fruct al înlănțuirii lor, care se și zărește de altfel, impresionantă, undeva foarte departe, în fundul nordic al lumii.

Dar cu mult înainte de a ajunge acolo, ca și cum ar voi să arate profundele străfunduri bărbătești în care cel dintîi viața germinează, Oltul părăsește valea adîncă ivită din tovărășia colinelor cu muntele și începe să se urce pe umerii puternici ai acestuia, spre locul său de început.

. . . .

Din locul acesta, pereții compacți ai muntelui se ridică deodată spre cer, plini de amenințarea cumplită a amețitoarei lor înălțimi. Oltul se îndreaptă hotărît spre ei, încercînd să-i escaladeze. Dar foarte curînd este închis de toate părțile, ca între ziduri de cetate, fără nici o ieșire. E un ținut secret, în fundul căruia stau încuiate parcă toate misterele lumii. Tăcerea așezată în straturi dense peste acest peisaj îl strivește aproape, sub substanța și sensurile ei primordiale.

Vreme îndelungată Oltul trăiește această cumplită și grea singurătate. Nevăzut de nimeni, el urcă tot mai sus, cățărîndu-se din stîncă în stîncă, în interiorul acestor masive cetăți de piatră. În afară de cerul de deasupra, foarte îndepărtat, nu e nici un luminiș, nici un semn că s-ar putea ajunge un-

deva. Dar tot mai subţire, tot mai tras la faţă de voinţa de a ajunge, Oltul se ridică de pe un bloc pe altul, aproape dematerializat, rămas numai o vibrantă dîrzenie.

. . . .

Cîndva, pereţii compacţi, care atît de apăsător închiseseră zările, încep să se sfărîme, şi pe ruinele lor un podiş se întinde, izolat şi înalt, ca o oglindă de piatră a cerului. Deasupra lui, lung şi subţire, Oltul suie ca un şarpe, a cărui gură a şi început să sugă din sîngele prăzii. Izvorul e aproape, la cîteva respiraţii numai. Acolo, sub rădăcina acelui brad, atît de ciudat singuratic, se află punctul geografic, încărcat de poezie, de istorie şi de mister, din care Oltul porneşte în lume."

Salutăm în d. Bogza un viguros poet în proză al marilor energii cosmice !

Conferinţă radiodifuzată la 8 decembrie 1945

O NOUĂ TRADUCERE A „INFERNULUI"

Avea dreptate Kogălniceanu cînd spunea că traducerile nu formează o literatură ; avea dreptate în principiu și mai ales în momentul istoric în care făcea această afirmație, opunînd-o alteia tot atît de categorică, a lui Heliade, care, prin proiectata lui Bibliotecă Universală spera că *„limba noastră, trecînd prin toate domeniurile cunoștințelor umane, exprimînd ideile tuturor autorilor celebri, va lega vorbe, fraze și expresiuni, se va lăți și întinde în toate laturile orizontului științei și, făcîndu-se capabilă a exprima orice cugetare, va deveni limba viitorului Romîniei și se va înfățișa splendidă și radioasă"*.

Dar nici un principiu nu poate fi luat în considerație în chip absolut ; dacă o literatură națională există prin ceea ce se creează din spiritul și prin limba respectivă, traducerile își au și ele rostul lor ; operele capitale ale umanității nu pot fi asimilate, în expresie originală, decît de o foarte mică minoritate ; toate literaturile mari europene au recurs la acest schimb de valori spirituale, prin intermediul traducerilor, care au fecundat nu numai opinia și cultura cititorilor, dar și pe a scriitorilor. O creație străină se încorporează în conștiința unei națiuni,

printr-o serie de încercări de-a o transpune, unele mai mult, altele mai puțin norocoase. Sînt numeroase cauze care ajută sau împiedică această încorporare ; desigur, cea mai firească este existența unui traducător ale cărui mijloace literare pot concura să găsească cea mai sugestivă expresie operei traduse; și mă gîndesc mai cu seamă la operele poetice a căror echivalență, în altă limbă, este un subtil și laborios examen de creație, paralel cu creația originală ; a traduce numai sensul unei ficțiuni poetice este o operă utilă, fără îndoială, dar mult prea modestă ; ea ajută la o cunoaștere strict intelectuală ; accentul interior și emoția umană, originalitatea imaginilor și bogăția limbii literare — sînt sacrificate ; de multe ori, avem în față numai scheletul operei, din care sîngele s-a scurs, anemiind-o, pînă la nerecunoaștere.

*

Pentru traducătorii noștri, Dante a fost o preocupare constantă ; cel dintîi cărturar obsedat de opera genialului florentin a fost Heliade ; la *Chemarea* din 25 martie 1846, exact acum o sută de ani, adresată publicului, în legătură cu proiectata lui Bibliotecă Universală, anexează și un catalog, pe specialități, al autorilor și operelor ce trebuiau traduse ; la rubrica Poezie, sub denumirea „Profeți, rapsozi, bardi, epopee", figurează și Dante cu a lui *Comedie divină,* cum traduce inițiatorul. El însuși a încercat să transpună, în versuri, primele șase cînturi din *Infernul ;* dar Heliade n-a fost poet decît accidental și din toată strădania de a da poeme originale și traduceri, a rămas în antologie numai *Zburătorul,* rod al unei clipe de inspirație fericită.

Dintre traducerile în versuri ale *Infernului,* la care s-au informat cîteva generații, amintim de versiunea lui N. Gane, tipărită în 1906.

Versificator fără însemnătate, în tinerețe, mai apoi autor al atîtor nuvele de un convențional și dulceag romantism, traducerea din Dante este o prinsoare prea grea, pentru un temperament potolit și un scriitor cursiv, cum se dovedise bătrînul povestitor junimist. Sufletul pasional al catolicului Dante, torturat de viziuni infernale și turnat într-o expresie abruptă, colțuroasă, era prea străin de spiritul de povestaș senin al traducătorului. Încercarea cea mai serioasă de-a încorpora în expresie romînească trilogia *Divinei Comedii*, rămîne versiunea postumă a lui Coșbuc, tipărită sub îngrijirea, și însoțită de prețioasele comentarii ale lui Ramiro Ortiz, în 1924. Dacă opera „poetului țărănimii" nu dovedește un suflet dantesc, structura lui epică și ingenioasa lui facultate metrică îl indicau suficient pentru o întreprindere atît de importantă și dificilă. Coșbuc era obsedat de marile epopei ale lumii și însuși faptul că și-a consacrat, cu pasiune, anii de muncă, pentru tălmăcirea lui Dante, este o nouă și prețioasă indicație că s-a făcut un pas mai departe, în transpunerea *Divinei Comedii*. Traducerea lui Coșbuc este însă, în foarte multe privinți, numai un material încă nedesăvîrșit, prin truda formală care-l chinuise pe poetul *Nunții Zamfirei ;* fulgerat de moarte, înainte de a-i fi dat o ultimă expresie, traducerea lui are aspectul unui laborator, în care materialurile sînt susceptibile de prelucrări numeroase, spre a fi puse în circulație ; metrician iscusit și mînuitor al unei limbi literare energice, colțuroase, cu izbînzi parțiale, dar strălucite, Coșbuc, dacă i-ar fi îngăduit timpul, ar fi trecut prin multe laminări versiunea completă a *Divinei Comedii*, și n-ar fi încorporat-o definitiv literaturii

noastre, în tot cazul ar fi asimilat-o pentru o mai lungă etapă.

Spre sfîrșitul anului trecut, în editura Casa Școalelor, apare o nouă versiune, în metru original, a *Infernului ;* autorul este complet necunoscut lumii literare ; pe cît știu n-a mai publicat nimic ; întîmplător l-am cunoscut și am citit, în manuscris, bună parte din tălmăcire ; am mai cunoscut și ceva din vicisitudinile editoriale ale traducătorului, de profesie medic, cu numele Ion A. Tundrea ; știam că s-a străduit ani îndelungați, cu răbdare, cu tenacitate și nobilă pasiune, să transpună pe Dante într-o nouă versiune romînă și că și-a impus să desăvîrșească truda, prin adăugarea *Purgatoriului* și a *Paradisului,* ca și marele înaintaș, Coșbuc ; aflu prea tîrziu, dar cu acută durere, că de cîteva zile numai, dr. Ion A. Tundrea a plecat el însuși, de data asta fără putință de întoarcere, în lumea umbrelor, printre care a peregrinat, în anii de tainică și înfrigurată călătorie, călăuzit de geniul florentinului.

Am comparat traducerea lui cu a lui Coșbuc și am ajuns la o concluzie care nu-i este de loc defavorabilă ; deseori, la amîndoi textul se impalidează și de tot atîtea ori capătă relief. Dante nu este un autor cursiv și echivalențele expresiei lui în limba noastră sînt trădătoare. Coșbuc avea încă în urma lui o operă originală și atîtea traduceri încă, o experiență care i-a folosit și l-a-ndemnat să-și ia asupră-și răspunderea unei transpuneri pe cît de ispititoare pe atît de dificilă.

Regretatul Tundrea a trebuit să-și născocească din nimic toate uneltele, să-nvețe să versifice și să afle echivalențele expresive dantești, cu o trudă însutită ; dar truda lui n-a fost zadarnică ; voi desprinde numai terținele finale, din celebrul episod

din cîntul al V-lea al Francescăi da Rimini, spre ilustrare :

Întorc apoi spre ei a mea privire,
Şi zic : Francesca, chinul tău mă doare
Atît că-mi vine-a plînge de mîhnire.

Da-n timpul caldelor suspine, oare —,
Şi cui şi-n ce chip fu iubirea-n stare
Să-i dea pe faţă vraja-i arzătoare.

Şi ea : Nu poate fi un chin mai mare,
Ca în restrişte gîndul vremii bune :
O ştie acesta care-ţi dă-ndrumare.

Dar dacă vrei să ştii cum firu-şi pune
Iubirea-n noi, s-asculţi că de astă dată
Voi face ca acel ce plîngînd spune :

„Noi doi citeam din Lancelot, odată,
Spre-a trece timpul, cum l-a prins iubirea ;
Eram doar noi cu inima curată.

De multe ori ne-a îndemnat citirea
Să ne privim adînc şi cu ispită ;
Dar fu un punct ce ne-a adus pieirea :

Cînd a citit cum gura-i mult dorită,
I-o sărută amantul scos din minte,
Acest, de care-n veci voi fi-nsoţită,

M-a sărutat pe gură atunci fierbinte ;
Şi Galeat fu cartea, el o scrise ;
De atunci n-am mai citit un rînd-nainte."

Cît timp un duh acestea-mi povestise,
Al doilea plîngea așa de tare
Că parcă mila viața îmi ucise.

Și cad cum cade-un trup fără suflare.

Și te-ntrebi, totuși, a cîtea oară, dacă moartea nu este cea mai absurdă dintre toate absurditățile ?

Cronică radiodifuzată la 30 martie 1946

POVESTIRILE LUI GLADKOV

Fiu de țărani săraci, Fedor Vasilievici Gladkov s-a născut în 1883, în satul Cernavka ; pînă la 9 ani, cînd învață să citească și să scrie, a locuit în satul natal ; de la această vîrstă, rătăcește cu părinții, pînă cînd se fixează în 1895 la Krasnodor. Între timp se pasionează de lectură, devorînd operele lui Lermontov, Dostoievski și Tolstoi ; reușind la examenul de admitere în liceu, nu poate urma cursurile, din lipsă de mijloace materiale ; rînd pe rînd, e ucenic într-o farmacie, într-o litografie și într-un atelier tipografic. Abia în 1901, își termină studiile.

La 17 ani, debutează în presa de provincie, ajutîndu-și părinții, din micul lui salariu ; muncind mult și hrănindu-se mizerabil, se-mbolnăvește grav, țintuit două luni în spital. Tatăl lui e arestat, închis și deportat în Siberia ; își urmează familia acolo, devenind institutor. Mai tîrziu, fără un ban în pungă, pleacă la Moscova, dornic să-și facă studiile universitare. Primele semne ale revoluției se ivesc însă ; în loc de Moscova ajunge la Tiflis, se inițiază în mișcarea revoluționară, trece în Kuban, unde militează în rîndurile social-democraților ; e urmărit, prins de jandarmii țariști și trimis trei ani în exil,

pe malurile Lenei ; reîntorcîndu-se în Kuban devine comunist, luînd parte la lungul război civil.

Această viață de vagabondaj l-a pus de mic copil în contact cu poporul și suferințele lui ; remarcat de Gorki, de care a fost și influențat — Gladkov e un scriitor realist, pornind de la observația și experiența directă a mediilor prin care a trecut.

Debutînd cu povestiri scurte, se face cunoscut prin romanul *Calul de foc* (1926), care evocă o răscoală în provincie, iar prin *Cimentul*, publicat în același an, înfățișează eforturile de a pune în funcționare o uzină, părăsită în timpul războiului civil ; tema muncii colective, cu ajutorul proletariatului, este de-o veracitate atît de realistă, încît se pare că subiectul romanului n-are nimic inventat și traduce o sumă de episoade de strictă observație. Era firesc ca Gladkov, scriitor militant, participant la revoluție și secundat al redresării poporului rus, prin munca pozitivă, postrevoluționară să se intereseze și de fenomenul războiului ; de fapt, în cele trei povestiri prezentate cititorilor noștri, nu este vorba de războiul de pe cîmpul de luptă, ci de mobilizarea conștiințelor, în spatele frontului, ajutînd pe ostași să respingă pe dușman, prin efortul colectiv al muncii.

Gladkov povestește simplu, punînd alături episoade cotidiene, într-o succesiune lentă, rareori dramatică, fără complicații interioare care să abată acțiunea de la mersul ei linear. Oamenii sînt puțin individualizați, diferențele dintre ei fiind de natură temperamentală ; scriitorul vede pretutindeni sufletul colectiv, voința mulțimilor, încordată spre un țel unic : patria ; o umanitate gravă, crescută în principii simple de viață, obișnuită să traducă imediat gîndul în faptă, se mișcă printre filele povestirilor ; ele sînt de un mare interes documentar, oglindind organizația socială sovietică într-un impas hotărîtor pentru soarta comună.

Acțiunile se petrec, succesiv, în fabrică, în colhoz și în atelierul de ucenici ; trei medii diferite, dar atît de asemănătoare, prin spiritul ce le animă, prin momentul colectiv în care scriitorul le surprinde ; ele sînt dominate de urgența războiului, de cultul muncii și de spiritul de întrecere în producție.

Astfel, în *Jurămîntul,* strungarul Nikolai Prokofici își lasă soția și copilul la Leningrad, amenințat de dușmani, iar el se evacuează în Urali, cu fabrica, spre a fi ferită de bombardamentele aeriene ; inima lui se zbate între iubirea de soț și tată, între dorința de-a merge pe front și între datoria de-a lucra pentru poporul ce luptă ; un frate, aviator, e grav rănit și-și pierde vederea ; familia îndură privațiunile cele mai cumplite, într-un oraș asediat, dar el nu dezarmează ; perfectează uneltele de lucru, ridică producția de armament, mîngîie pe toți care sufăr, îi stimulează și își împlinește jurămîntul față de sine însuși și față de patrie.

Povestea *Mașei din Zapolia,* al cărui soț e plecat la război, este și mai pilduitoare ; are de luptat cu îndărătnicia femeilor, cu rutina bătrînilor, cu însuși sufletul ei încărcat de-o mare răspundere ; biruie însă toate piedicile, dînd exemplu de muncă, de stimulare și de pricepere, situîndu-se în fruntea tuturora.

Dacă oamenii în toată firea, cu toate diferențele temperamentele, se supun comandamentelor supreme, copiii, care sînt mai recalcitranți și sînt înclinați mai curînd să zburde decît să lucreze, vor înțelege și ei momentul grav prin care trece patria ; sub înrîurirea lui Stepan, din *Porunca tatălui,* care și el este pe front, ca toți tații în stare să poarte armele, firile îndărătnice se mlădiază, educația își arată roadele pozitive, cultura asociază spiritele și munca devine și ea o realitate indiscutabilă.

Fedor Gladkov n-are nevoie nici în aceste povestiri din dosul frontului să născocească ; realita-

tea îi oferă ea singură episoade demne de toată atenția, tipuri variate din lumea muncitoare, probleme urgente, puse acut de amenințarea războiului ; nu-i rămîne altceva decît să le observe minuțios și să asculte acel puls al colectivității pe care l-a ascultat în împrejurările vieții lui agitate, de mic copil, pînă în acești ani de cumplită încercare.

Povestirile lui sînt un prețios document al vremii, iar eroii lor se identifică cu masa poporului rus ; efortul oamenilor este efortul unei mari colectivități ; organizarea economică și socială sovietică, pusă la examenul necruțător al războiului, iese biruitoare; este însuși tîlcul general, care străbate aceste pagini, de întăritoare epică realistă.

1946.

EDIȚIA PERPESSICIUS

Ca să fim drepți, problema unei ediții critice nu este numai o problemă specifică operei lui Eminescu ; este o problemă mai generală și am putea spune că e cea dintîi care se impune, în starea actuală a textelor celor mai însemnați dintre scriitorii noștri. Nesiguranța care ne pîndește, din atîtea puncte de vedere, cînd e vorba să garantăm autenticitatea materială a unui text clasic național, este, în cele mai multe cazuri, mărturia unei lipse de disciplină.

Să nu socotim însă că o bună sau chiar excelentă ediție critică ar fi altceva decît certificarea unor texte originale. Trecerea de la manuscris la revistă și de aici la ediția princeps este, de cele mai multe ori, o tranziție insensibilă aproape, un fel de pași pe teren solid, ale cărui accidentații sînt minime. Modificările apar abia după prima ediție, din cauza unor variante făcute chiar de autor, în edițiile succesive, sau impuse de erorile de tipar, după moartea lui.

Sînt cazuri cînd reconstituirea unui text critic se reduce la o atentă corectură, la reeditare : raportarea la prima ediție, dacă manuscrisele lipsesc, iar opera n-a fost tipărită în reviste, ajunge să ne garanteze autenticitatea scrisului multor literați.

Avem convingerea că racilele de care amintim se datoresc unei lacune, perpetuate, a învățămîntului universitar, la cursul de istoria literaturii romîne ; dacă s-ar ajunge la formarea cîtorva echipe de lucrători harnici și conștiincioși, în cursul anilor, am vedea că problema, care astăzi ni se pare atît de grea, ar dispărea de la sine sau s-ar rezolva foarte simplu.

Căci nu e altfel de închipuit cum s-au format, în cultura noastră, atîția filologi emeriți, decît printr-o disciplină universitară, de veche și strălucită tradiție ; ce-ar trebui altceva decît o disciplină asemănătoare, în materie de restabilire a textelor noastre clasice, ca să dispară și lacuna de care ne plîngem ?

*

Dacă, în linii generale, cam astfel se prezintă problema edițiilor critice, a scriitorilor noștri, cînd e vorba de Eminescu nu se mărginește numai la o restabilire materială de texte ; în acest caz, ar fi fost de ajuns ca să se pună la punct ediția Maiorescu, în felul ei clasică, de atîta vreme.

Fiindcă nu putem admite, în principiu, o ediție critică tip, decît în condițiile cele mai simple în care am găsit opera unui scriitor — adică într-un raport foarte strîns între manuscrise, tipărirea în reviste și apoi în volume — e bine să precizăm de la început natura specială a unei ediții definitive a lui Eminescu. Ea nu este numai o problemă de rezolvat prin disciplină și hărnicie, ci o adevărată problemă de fiziologie a textelor. Manuscrisele eminesciene, așa cum ni s-au păstrat, sînt un atelier viu de lucru, un șantier, în care vedem cum se clădește, în etape, cum se modifică planul și concepția, cum se modelează materia rebelă a cuvîntului și cum, de la o formă rudimentară sau imperfectă a poemului, se ajunge la o creștere organică a lui, la o succesivă epurare, pînă în forma definitivă. Cine

urmărește variantele textelor eminesciene, urmărește nu numai un text, în feluritele lui aspecte, ci un proces întreg de creație. O familiarizare pur materială cu manuscrisele poetului echivalează cu un istoric al unei clădiri ilustre, dar nu și cu un istoric al vieții care s-a petrecut în ea, cu tot ce e, în timp, strădanie de mai bine, istorie vie și creatoare.

De-ar fi fost să ne mulțumim cu istoria exterioară a arhitectonicei operei eminesciene, ne-am fi putut mulțumi cu impresionanta ediție Botez, în care materialul variantelor, fărîmițat, se suprapune în relicve arheologice impunătoare. Botez a fost destul de familiarizat cu materialitatea manuscriselor și un conștiincios adunător de fragmente de reparație, în serie, ale poemelor eminesciene.

Ce nu putem reconstitui din aglomeratele lui *Note și variante* este însăși acea fiziologie a textelor, acea viață creatoare a etapelor succesive ale unui poem. Mărturisesc că deseori m-am trudit să reconstitui, în articulațiile ei fundamentale, cutare sau cutare poemă eminesciană, după variantele lui, dar că niciodată nu am izbutit, în deplină conștiință, să-i refac fizionomiile în etape, pînă la cea din urmă. Botez a depus hărnicia cea mai îndărătnică în scotocirea textelor lui Eminescu, dar n-a simțit nicăieri că problema ediției definitive pe care a întreprins-o depășește cadrele materialității ; dincolo de text, n-a simțit palpitînd spiritul poetului, dincolo de variante n-a văzut principiul lor de viață, rațiunea lor creatoare.

Trec peste toate acele observații care s-au făcut la timpul lor, din diverse părți, asupra însăși unității ortografice și fonetice a textelor definitive, pline de capricioase fantezii ; ele mărturisesc o dată mai mult aservirea materială a editorului la text (și încă după norme nesigure) și înfundarea lui în inextricabile mărăcinișuri formale.

Fapt e că Botez nu era și critic, ca să vadă că

problema ediţiei definitive a operei eminesciene este de altă natură. Altminteri, n-am fi asistat la o muncă evident copleşitoare, dar care s-a risipit în cele patru vînturi, o dată cu terminarea ei.

Mi-aş îngădui să spun că ne aflăm în faţa unui caz tragic de inaderenţă la spiritul unei întreprinderi, sortită fatal destrămării, deşi a urmărit contrariul, adică să organizăm vastul material al variantelor eminesciene. Poate că munca lui Botez a fost ursită să fie o pildă negativă a ediţiei critice Eminescu, o demonstraţie în răspăr de ce nu trebuie să se mai întîmple, cînd altcineva şi-ar lua din nou aceeaşi sarcină ; căci de ar fi izbutit Botez să realizeze ce şi-a propus, ne întrebăm firesc, la ce bun, într-un răstimp atît de apropiat, ar fi folosit să facă această muncă d. Perpessicius ? Dar se vede că demonstraţia negativă de care vorbeam şi-a avut tîlcul ei tainic şi că ediţia Perpessicius normal va fi fost să fie altfel concepută şi realizată.

*

Îmi iau singur voia să fac unele indiscreţii lămuritoare despre modul de-a lucra al d-lui Perpessicius. Nu va fi vorba aici decît de cîteva sugestii, care să-i dea lectorului o impresie mai justă de greaua şi subtila sa strădanie.

Dacă, la apariţia celui dintîi tom de *Opere* eminesciene, am împărtăşit bucuria şi entuziasmul obştesc, faţă de o monumentală realizare, din atîtea puncte de vedere, ne-am împărtăşit încă mult înainte de curtenitoarea amabilitate a d-lui Perpessicius de-a fi iniţiaţi în mersul viu al ediţiei Eminescu. Şi, ca să nu mai ocolim punctul esenţial al indiscreţiei noastre, s-o spunem direct că preocuparea sa nu se reducea la obişnuitele dificultăţi de lecţiune a textelor şi la toate acele variante materiale, din care un ochi superficial îşi face problema de căpetenie. D. Perpessicius ne lămurea, în graţioase şedinţe în doi, variantele de concepţie

eminesciană a unor poeme, ne dezvăluia un întreg atelier de lucru al poetului și ne punea în contact cu spiritul care-l prezida.

Mai înainte de-a ști cînd va fi gata primul volum, știam că Eminescu a lucrat necontenit la opera lui, că i-a fost mereu prezentă în procesul de creație, care nu se stingea nici după ce un poem sau altul lua o formă socotită drept ultimă și că toată strădania lui de perfectare trebuie generalizată și văzută ca un principiu al unui spirit în permanentă stăpînire a izvoarelor lui lăuntrice și a mijloacelor lui de reflecție.

Ori de cîte ori am avut cinstea și plăcerea să iau contact cu o muncă învăluită în modestie neștiută și într-o pătrundere plină de scrupule infinite, de semne numeroase de întrebare și de cercetări mereu reluate asupra uneia și aceleiași poeme — am avut prilejul să-mi dau seama că, dincolo de problema materială a ediției critice Eminescu, sta de veghe un spirit treaz, subtil și deschizător de lumină și că nu asuda numai un hamal de *Note și variante,* strivit de aceea penibilă *rudis indigestaque moles,* de sub care alții nu s-au putut salva.

D. Perpessicius a aliat în munca sa de ani, de bucurii secrete și de deznădejdi înăbușite, alternînd într-un ritm compensator, pe cercetătorul sîrguincios și disciplinat de texte, pe eruditul istoric literar, pe criticul entuziast și lucid și pe poetul care nu l-a lăsat să ațipească printre ariditați migăloase.

Fericită îmbinare de însușiri, traduse toate în fapt și printr-un echilibru încîntător, din care noi ne alegem numai cu rezultatul plăcut, nu și cu truda depusă ca să-l atingă.

*

Pentru cititorul obișnuit, ca de altminteri și pentru specialistul cu țîfnă justificată sau nu, cel dintîi merit, evident, al ediției Perpessicius este de-a fi

utilizabilă ; și nu e vorba aici numai de toate acele restabiliri de texte, mai importante sau mai de amănunt, de toată acea certitudine pe care ți-o dă autenticitatea materială a poemelor; îndreptarea erorilor de lecțiune e gloria cea mai modestă a acestei ediții. Mă refer însă la structura însăși a *Notelor și variantelor* ; zic înadins structura, fiindcă ne aflăm în fața unui plan deliberat, a unei adevărate metode de lucru, clară și simplificată pe cît cu putință, în cazul poemelor eminesciene, și a unui aparat critic utilizabil și inteligibil, pînă în cele mai mici amănunte.

Originalitatea și punctul de rezistență al ediției Perpessicius aici se găsesc, în alcătuirea ei tehnică interioară ; dintr-o dată ne situăm pe un alt plan și pe o nouă perspectivă a textelor, pe acea fiziologie a lor, de care vorbeam la început. Ceea ce ediția Botez n-a realizat, adică însăși rațiunea ei de-a fi, realizează magistral ediția Perpessicius. Dacă n-ar fi decît această deosebire, care e fundamentală, între ele, și ne-am fi dat seama de ce înseamnă o adevărată ediție critică a lui Eminescu, față de una informă și inutilizabilă, oricît material ar vîntura.

Înfățișarea, pe care am putea-o numi descriptivă, a manuscriselor eminesciene, are o înlănțuire organică la d. Perpessicius, prezintă o etajare sistematică a variantelor, după importanță, despărțind categoric esențialul de accesoriu și păstrează o succesiune cronologică lămuritoare, chiar cînd nedumeririle firești sînt subliniate cu toată preveniența cuvenită. Viziunea întregului nu se fărîmițează, ca la Botez, și senzația de lucru care se face, sub ochii noștri, intuiția actului de creație, surprins în sinuozități textuale, este într-adevăr sugerată.

Cîtă grijă a avut d. Perpessicius să nu sfărîme unitatea epocilor de creație a poemelor eminesciene, ne-o spun cele două *Anexe*, denumite atît de evo-

cativ *Submanuscrisele Elena și Marta,* care, cum spune d-sa, au fost astfel separate din principiu *„de a introduce cît mai puțin arbitrar în prezentarea manuscriselor și în dorința de a reintegra, cînd aceasta a existat, manuscrisele în unitatea lor"*.

Numai dintr-o concepție atît de organică asupra modului de creație a lui Eminescu și numai din familiarizarea internă cu manuscrisele, s-a născut un scrupul atît de stăruitor aplicat, în aspectul pe care l-am numit descriptiv al poemelor, desfășurat în *Note și variante.*

Cei care fac mereu caz de cuvîntul *științific* (și cine oare n-a făcut ?) în alcătuirea ediției critice a lui Eminescu, visată și de cei care visau pe trezie și de acei care visau de-a binelea, își vor da seama de cuprinsul acestui epitet, consultînd ediția Perpessicius, în structura critică a textelor.

Am fi vrut să exemplificăm toate aceste afirmații și am fi voit să facem o întreagă analiză de fiziologie a textelor eminesciene, de la *Note și variante ;* dar ar fi însemnat, în acest caz, să reproducem în bună parte pagini întregi, să copiem fără multe adaosuri variante lungi, pentru a ajunge la o concluzie ușor de dobîndit : trimitem pe oricine, nu numai cu titlu de curiozitate, dar și cu intenția de studiu, la notele și variantele de la *Împărat și proletar* și de la *Melancolie* de pildă, și va ajunge, cu siguranță, la concluziile noastre.

Într-adevăr, ediția Perpessicius, prin această luminare a manuscriselor, este cea dintîi ediție care poate fi utilă criticului și esteticianului care și-ar propune un studiu asupra procesului de creație a lui Eminescu ; ei vor găsi, într-o oglindă limpede, toate chipurile lăuntrice succesive și caracteristice, ale unui poem, putînd astfel să urmărească nu numai variantele estetice ; și în acest caz, atît criticul cît și esteticianul își vor da seama cît de greșit, de neorganic este procedeul unei anumite cri-

tice, care-şi permitea să herborizeze poemele eminesciene, fără să cunoască manuscrisele şi etapele creaţiei ce ele atestă.

Fără îndoială că noi tragem aici concluzii, permiţîndu-ne să încălcăm oarecum un lot al d-lui Perpessicius, care va încununa toată această muncă în aparenţă cu modul de creaţie eminescian. Porţile deschise de ale sale *Note şi variante* sînt porţi pe care noi intrăm azi ca într-o cetate reconstituită, după săpături trudnice şi fructuoase, păşind cu mîinile în buzunar şi cu admiraţia pe buze, pe acolo pe unde d-sa a păşit cu precauţie, deshumînd şi organizînd, trăind îndelung ca şi subteran, nu numai în muzeu, sub bătaia luminii. Nu putem sublinia îndeajuns acest titlu de mare merit al ediţiei Perpessicius, titlu care o face să fie singura ediţie critică a lui Eminescu şi tot ce s-a realizat mai trainic, mai luminos şi mai scrupulos în materie de ediţie critică, la noi ; căci, a-ţi lega numele de opera eminesciană, printr-o prefaţă şi cîteva erori de lecţiune îndreptate, poate sta la îndemîna oricui. A-ţi fi legat însă numele de o ediţie care să fie cap de linie într-o cultură, iar în ceea ce priveşte o operă de valoarea celei editate să fie un adevărat monument, este nu numai supremul elogiu pe care-l putem aduce cuiva, dar şi semnul celei mai înalte satisfacţii pe care o gustă el însuşi.

Că d. Perpessicius îşi va putea spori unele note şi variante, în detaliu, că îşi va perfecta, ulterior, ca tehnică şi erudiţie, ediţia întreprinsă, e foarte firesc ; sînt lucruri care au o strictă valoare de conştiinţă profesională, dar nu văd să-şi modifice întru nimic structura ediţiei sale critice ; întru atît de organică, de adevărată, îmi pare, în principiile ei fundamentale.

*

Vorbeam, în alcătuirea ediţiei Perpessicius, de un plan deliberat ; în extrem de preţioasele *Lămuriri*

pentru ediția de față, pe lîngă atîtea referinți comparative asupra metodelor variate ce se pot aplica la întocmirea unei ediții critice, ni se expune însăși metoda de lucru, folosită în cazul Eminescu. Și fiindcă d. Perpessicius a avut să lupte, în primul rînd, cu ediția Botez, al cărei prestigiu de muncă întrecea pe al tuturora, este atent la fiecare pas să sublinieze deosebirea esențială între metoda statistică a *Notelor și variantelor* celui dintîi și între metoda sa organică.

În paragraful consacrat lămuririlor ce comportă *Aparatul critic*, precizează :

„Am amintit, la locul său, avantajele dar și dezavantajele sistemului statistic, folosit de Constantin Botez, în ediția sa. Chiar dacă ar fi fost aplicat cu infailibilă strictețe și încă nu și-ar fi atins scopul, mai puțin din pricina defectuozității sistemului, cît din aceea a cazului la care avea să se aplice. Pentru un autor la care expresia variază în amănunte, sistemul statistic e ideal. Oricîte ar fi manuscrisele în care ar figura un astfel de autor și oricît de numeroase ar fi diferențele de amănunt, ele pot fi adiționate și prezentate în impunătoare stive. Un Horațiu, de la Guillaume Budé de pildă, sau cronica lui Ureche în realizarea lui Constantin Giurescu sînt lucrări desăvîrșite în care sistemul statistic își află maxima și ideala lui aplicație. Eminescu face parte din altă familie de spirite și chiar într-însa poate fi socotit un caz aparte."

Diferența de metodă între Botez și Perpessicius nu este numai pur tehnică ; ne aflăm exact în fața a două spirite opuse, unul redus la materialitatea strictă a textelor, celălalt depășind-o prin intuiția modului de creație eminesciană. Botez era un filolog, bun poate să întocmească ediția unei opere a lui Coresi, în timp ce d. Perpessicius este un filolog dublat de un critic. Cu riscul de-a abuza de o

expresie folosită, remarcăm cît este de pătruns de acel sens intim al manuscriselor lui Eminescu, în care ni se dezvăluie o veritabilă fiziologie a textelor.

Iar ca să ne dăm seama și mai bine de spiritul care a stăpînit pe Botez și pe d. Perpessicius, în cercetarea caietelor eminesciene de la Academie, să reproducem unele constatări ale amîndurora. Botez, copleșit de munca aproape fizică a lecturii, exclamă, în ale lui *Lămuriri*, adăugate la finele ediției :

„Cine a văzut cele 43 de caiete ale lui Eminescu, cu 7588 de foi sau 15176 de pagini, din fericire nu chiar toate scrise, și cine a văzut și cum *sînt scrise cele mai multe din aceste pagini, va înțelege că această muncă nu putea fi așa de repede terminată. Astfel se explică de ce această ediție și-a întîrziat atît de mult apariția.“*

Departe de-a nu recunoaște dificultatea de lecțiune a manuscriselor lui Eminescu, d. Perpessicius nu se oprește la acest prag de jos al strădaniei sale, ci vede și pragul de sus al caznelor prin care a trecut :

„Nu numai versuri și nu numai cuvinte sînt acelea la care ucenicește ceasuri, zile și ani de-a rîndul Eminescu. Rîvna lui merge la poemul întreg, pe care-l pipăie, îl netezește, îl mîngîie și-l modelează, ca pe o făptură vie, pe care o asistă și o călăuzește de la întîii pași nesiguri, ai copilului, pînă la exuberanța mîndră a adolescentului sau la cumpănita armonie a omului vîrstnic. A impune, deci, un sistem statistic, unei lumi în care fiecare formă își are individualitatea ei, înseamnă a ucide însuși principiul vieții care le animă. «Urînd principiul vieții, ador ale lui forme», *spune, într-unul din sugestivele și răzlețele lui versuri de atelier, Eminescu*

și aceasta trebuie să și-o repete necontenit tot cel ce năzuiește să reconstituie imaginea veridică și integrală a atelierului de creație eminesciană. Orînduind totul pe același plan, sistemul statistic suprimă tocmai lucrul cel mai de preț din creația eminesciană: vîrstele poeziei.“

Oricîtă bunăvoință ar avea cineva, din *Notele și variantele* lui Botez nu-și poate reface nici cea mai palidă icoană a acestor „vîrste ale poeziei“ eminesciene, cum atît de ingenios și exact în același timp le determină aparatul critic întocmit de d. Perpessicius. Cronologia poemelor lui Eminescu nu este doar o simplă fixare în timp a formelor diferite pe care aceste poeme le-a luat, ci o cronologie interioară, de creștere a procesului de creație, de adîncire și perfectare a lui. Unde Botez vedea o dificultate de expert caligraf, în descifrarea manuscriselor, d. Perpessicius vede și taina creației, pe care trebuie s-o surprinzi, în toate sinuoasele și plinele ei de migală variante:

„Căci nu numai că aceste vîrste sînt multiple, dar de tot atîtea ori ele trebuiesc reconstituite din măruntaiele împrăștiate, cînd colo cînd dincolo, prin infinitele meandre ale labirintului celor 43 de manuscrise, însumînd cu aproximație cincisprezece mii de pagini. Imaginea apei vii din basme, necesară pentru sudura acestor membre disjecte, sau cealaltă imagine a alianței furnicelor, singure în măsură să aleagă firul de diamant rătăcit intr-o movilă de nisip — nu o dată vin în mintea cercetătorului, și cu foarte îndreptățite temeiuri. Căci, orice s-ar zice, cu Eminescu ne aflăm în tărîmul miracolelor, unde mijloacele de explorare curentă nu ajung și unde singură răbdarea, cu aliatul ei de nădejde, timpul, răzbesc și biruie toate dificultățile.“

Lăsăm tot pe d. Perpessicius să conchidă asupra felului în care ne-a înfățișat aparatul critic al va-

riantelor, marea, netăgăduita noutate și biruință a ediției sale critice, pe care nimeni n-o mai poate nu confunda, ceea ce ar fi o vădită rea-credință, dar nici măcar apropia, prin nimic, de ediția Botez :

„Organizarea variantelor, în ediția de față, a pornit de la principiul restituirii acelor vîrste ale poeziei, de la care am amintit, de la respectarea etapelor de creație. De aici a rezultat și ceea ce unui ochi puțintel grăbit i se va părea a fi un exces de zel, sau poate și o superfluență : repetarea unor texte întregi, pe care sistemul statistic, cu metodele lui economice, izbutește să le comprime într-o singură ladă."

Nu intră în intenția acestei prezentări să stăruie asupra tuturor normelor aplicate de d. Perpessicius, la ediția poeziilor lui Eminescu ; cititorul se poate adresa direct, și cu nebănuit profit, tuturor informațiilor anterioare și mai ales luminoaselor *Lămuriri pentru ediția de față,* de unde-și va putea recolta singur toate îndrumările și unde va găsi răspuns la atîtea probleme, cîte se pun, în legătură cu manuscrisele eminesciene.

Intenția noastră a fost mai limitată și, mai ales, ne permitem s-o spunem, mai categorică, în țelurile ei : să scoatem, pe cît cu putință, în evidență, planul și metoda de lucru, originalitatea și marea utilitate a acestei ediții critice, a cărei importanță întrece nu numai tot ce s-a făcut în privința operei eminesciene, dar și în materie de ceea ce se înțelege la noi prin ediție critică definitivă a unui scriitor.

Căci dacă d. Perpessicius s-a cinstit pe sine, dedicîndu-se cu atîta rîvnă și pricepere operei celui mai mare creator al nostru, nu e mai puțin adevărat că a cinstit și a consfințit, ca să zicem astfel, spiritul unei discipline, care, oricît de modestă ar părea, capătă, de data aceasta, o strălucire și un

prestigiu din cele mai valoroase ; iar în cultura noastră rămîne, pînă acum, și vădit singulară.

*

În ediția Botez, notele și variantele aveau un hotărît caracter de *membra disjecta* (și încă moarte!), ediția Perpessicius încadrează toate aceste mădulare vii ale manuscriselor eminesciene în mici monografii unitare de istorie literară; o veritabilă situare în timp și spațiu a procesului de creație, o raportare la cultura și poezia vremii se desprind din aceste erudite și încîntătoare studii preliminare.

Încă din critica sa, d. Perpessicius ne-a obișnuit cu astfel de excursii, în care agrementul și învățătura se împleteau cu grație, cu poezie și cu vădit simț al culorii locale, a epocilor trecute și feluritelor tipuri literare. Istoricul e vechi în opera sa critică și învățatul își culege de mult mierea, cu hărnicia albinei, din trecut și chiar din prezentul cel mai recent. Daruri pe care le întîlnim din belșug, în prețioasele sale atmosferizări culturale, desfășurate în fruntea poemelor eminesciene, asupra cărora aflăm nenumărate detalii, fie inedite fie aglutinate din lecturi bogate și diverse sau din însăși cercetările istoricilor literari, care au scris despre Eminescu.

Și totuși nimic sec și mai ales nimic strivitor ; poetul șerpuiește printre rînduri, iar eruditul nu-și golește sacul dintr-o dată ; ici-colo, în notele din josul paginii, în însuși corpul aparatului critic, între tranzițiile dintre variante, din cornul său de abundență cad noi observații, noi date sau rectificări, noi asociații, cu aceeași încîntătoare ușurință. Grația sa nu este numai de expresie, ci o grație a spiritului, care se insinuează și nu apasă, care e doct și nu e didactic, care e nutrit și nu e ostentativ. Însăși nota polemică, deseori întîlnită, ascunde ghimpii

intre roze și compensează blamul cu omagiul discret, sau și zîmbește, cînd ai crede că e numai încruntat.

Într-o laborioasă lucrare ce ar fi putut să fie severă, d. Perpessicius s-a angajat cu toate resursele sale, le-a folosit cu oportunitate și artă, le-a dozat cu instinct sigur, regăsindu-se și aici intact. Pentru cei care ar fi putut regreta că și-a părăsit personalitatea ca să facă loc alteia, regretul e gratuit ; pentru cei care știm cîte fire se-mpletesc în personalitatea sa, surpriza pe care ne-a dat-o noua sa izbîndă, în ceea ce aduce ca valoare științifică, prin reconstituirea manuscriselor eminesciene, se transformă repede în admirație și, s-o spunem fără teamă de-a răni unele orgolii, în respect.

De azi înainte putem vorbi cu aceleași sentimente de restaurare despre ediția Perpessicius, așa cum înaintașii noștri vorbeau, cîndva, de ediția Maiorescu ; cu adaosul că una e la un cap și alta la celălalt, ca să nu zic pe două versante opuse.

*

Cel dintîi tom dat la iveală, din vasta și trudnica întreprindere a editării operelor lui Eminescu, pe bază de manuscrise, cuprinde poeziile publicate în timpul vieții de autor, adică și cele mai cunoscute și mai des retipărite, și în edițiile curente; între acestea, multe înseamnă un popas istoric, în înfățișarea poemelor eminesciene și, prin firea lor, rămîn niște mărturii în timp ale avatarelor editoriale, cărora a fost sau n-a fost în stare să realizeze spiritul investigator, al diverșilor eminescologi.

Edițiile V. G. Morțun, A. D. Xenopol, I. Scurtu, A. C. Cuza, C. Bogdan-Duică, G. Ibrăileanu și C. Botez (ca să cităm numai pe cele mai însemnate, într-un fel sau altul) sînt și rămîn niște ediții definitiv încheiate, așa cum alcătuitorii lor le-au conceput și realizat. În ele însele nu mai pot suferi nici o mo-

dificare, de nici un fel, fiindcă cei care le-au întocmit sau nu mai există, sau cei care trăiesc le-au lăsat în forma lor inițială. Dintre toate, numai edițiile Ibrăileanu și Botez au o circulație mai largă — fie că au fost retipărite după moartea celor doi eminescologi, fie că sînt prea aproape de noi ca să fi intrat și în conștiința publică — în rîndul mărturiilor istorice de care vorbeam.

Numai ediția Maiorescu s-a bucurat, de la 1884, pînă astăzi, de o circulație neîntreruptă, chiar după moartea alcătuitorului ; într-atît de mare a fost prestigiul criticului care a patronat-o și într-atît s-au contopit în vraja trecutului figura poetului și aceea a animatorului *Junimii*.

Va fi greu multă vreme ca ediția *Poeziilor* lui Eminescu, scoasă de Titu Maiorescu, în tragicele momente știute ale nefericitului cîntăreț, să treacă și ea printre acele mărturii istorice care au fost depuse, în primă instanță, despre judecata operei celui mai mare scriitor romîn ; cu atît mai mult cu cît de ea se leagă și o interpretare estetică, atîta timp stăpînitoare în critica noastră. Ediția Maiorescu a fost, oricum, o ediție norocoasă, căci prin ea s-a răspîndit poezia eminesciană de-a lungul atîtor generații și în ținutul întreg al neamului romînesc.

Dar o ediție critică de însemnătatea celei întocmite de d. Perpessicius este nu numai un fapt izolat de cultură ; ea aduce atîtea noi lumini și preciziuni, în privința textului însuși, îndreaptă atîtea grosolane erori de lecțiune, după manuscrise, restabilește chiar texte mai întinse, de care orice ediție curentă, de azi înainte, va trebui să țină seamă.

În cultura noastră, unde arbitrariul individual se învecinează adesea cu anarhia, unde neglijența devine normă și unde memoria faptelor de cultură e foarte scurtă, va trebui să se înțeleagă o dată că realizările temeinice în materie de editare critică nu mai pot fi trecute cu vederea.

Cel puţin în privinţa autenticităţii textului poemelor eminesciene, ediţia Perpessicius trebuie să impună o revizuire a tuturor ediţiilor în circulaţie şi o punere a lor la punct ; altminteri, rezultatele ştiinţifice, dobîndite cu atîta scrupul şi cazna, rămîn un bun izolat, iar ridicarea nivelului de certitudine, cînd e vorba de un text clasic, citit cu atîţia lectori, predat şi comentat în toate şcolile, devine o simplă iluzie.

Însăşi ediţia Maiorescu, revăzută de un spirit competent, în alcătuirea ei iniţială, va trebui să fie pusă în acord cu textul autentic al poemelor eminesciene, după ediţia d-lui Perpessicius, fiindcă prestigiul, oricît de mare, al defunctului critic, nu poate acoperi şi nu trebuie să acopere unele erori elementare, fatale acum o jumătate de veac şi mai bine.

Iar cît priveşte toate ediţiile curente, toate antologiile şi extrasele de uz didactic din poeziile lui Eminescu, să fie obligate a respecta autenticitatea textelor reproduse, după aceeaşi ediţie critică ; respect la care va trebui să vegheze nu numai fireasca autoritate a d-lui Perpessicius, semnalînd, cînd va fi necesar, erorile comise, dar şi toate conştiinţele critice, aducînd la spiritul de ordine pe oricine ar cuteza să deformeze, într-un fel sau altul, opera celui mai mare creator romîn, în sfîrşit restaurată în formele ei necontroversate.

Din vol. *Eseuri critice,* 1947

MIHAI RALEA — CĂLĂTOR

Un spirit căruia nu i se poate aplica eticheta specialistului ! D. Ralea e un fervent amator de psihologic și sociologic, etică și estetică, critică literară și plastică şi de toate disciplinele care se ocupă de om; între ele, firește, și de politică, teoretică și aplicată : un amator de idei, cum nu există un altul în publicistica noastră. Cărţile sale de studii, eseuri, articole sau rapide notații, abordează infinite și variate subiecte, trecînd de la unul la altul cu dezinvoltură, cu vioiciune și alertă informație ; îmbrățișează ideile cu scurte strîngeri pasionale și le părăsește zîmbitor și fără regrete, într-o expunere totdeauna agreabilă, fără pedantism și aparență sistematică. În căutare perpetuă de certitudini și adevăruri. uneori i se întîmplă să se contrazică, spunînd contrariul de ceea ce afirmase într-o discuție anterioară; nici plăcerea de-a fi paradoxal nu-i este străină, după cum uneori caută să fixeze „puncte de vedere", să descifreze „înțelesuri" și să deschidă „perspective". Spirit petulant, călătorește familiar printre idei, prefăcînd totuși ideile clare și explicațiile raționale. Inteligența sa nu cunoaște umbre și nu se desfată în mister, nu construiește dogmatic și nu se sterilizează în abstracțiuni ; raționalistă, pornește însă de la datele concrete, pe care le coordonează în explicații mai evidente, sau cel puțin probabile ;

ideile n-au astfel o existență metafizică, ci sînt modalități de-a explica un complex de fenomene, cărora li se caută o unitate și o axă.

*

Cu o conformație atît de mobilă, firesc era ca d. Ralea să fie atras nu numai de idei, dar și de țări și peisaje variate ; sub titlul general *Nord-Sud* reeditează *Memorialul* (1930) *impresiilor din Spania*, precedîndu-l cu notele de călătorie, publicate prin reviste, dar neadunate încă în volum, din Egipt, Olanda și Anglia.

În culegerea de scurte și totuși volubile eseuri, intitulată *Valori* (poate cel mai plăcut și definitoriu gen de expresie al inteligenței sale), chiar la început întîlnim cîteva considerații asociate în jurul ideii de *Invitație la călătorie.* Din ele desprindem cîteva, care justifică astfel necesitatea de a schimba peisajul și de-a ne împrospăta eul :

„Viața noastră profesionalizată implacabil de un mecanism zilnic, strangulată în toate veleitățile și pornirile ei de spontaneitate, persecutată de un zeu al omogenității, care urăște relieful, variația și surpriza, se scurge asemenea ei însăși, pe o curbă de moarte și îndobitocire, fără de liman posibil, în unități de timp, egale matematic, hotărîte de ceasornic și calendar.“

Față de această primejdie :

„Ne rămîne astfel călătoria, ca supremă reînnoire : un fel de metempsihoză-paleativ.

Rupînd automatismul tailorizării noastre, ne schimbăm pentru o lună sau pentru o săptămînă masca, îmbrăcăm un alt costum, ne dăm iluzia unui alt personaj. Scleroza spirituală suferă o amînare, un armistițiu. Fizionomia noastră prea fixată capătă o linie în plus ori în minus.“

Oroarea de-a se fixa și de a încremeni în același mediu e comparabilă cu oroarea refulării sexuale, căci :

„O hartă e un motiv de deznădejde, ca și o femeie frumoasă și inaccesibilă.“

De aici nevoia de a călători și de a ne vindeca de constrîngerea geografică ; ca și Paul Morand, care dorea *„rien que la terre“*, d. Ralea glosează :

„Viciul geografic are o tortură specifică : imposibilitatea ubicuității. Lăcomia noastră de spațiu ne-ar voi la un moment dat pretutindeni simultan. Poate viteza avioanelor va realiza într-o zi, măcar într-o succesiune rapidă, ceva din această dorință rezervată zeilor.“

Așadar, d. Ralea va călători, nu dintr-un impuls poetic, ca să evoce peisaje și să vibreze la frumusețea lor naturală ; va călători să cunoască și să surprindă noi aspecte de viață, să se confrunte cu ele și, dacă e posibil, să guste din specificitatea lor, împrospătîndu-se prin senzații inedite, desțelenit de habitudini și scuturat de automatisme. O călătorie este o încercare de readaptare la alte climate morale, sociale și geografice; curiozitatea deschisă se izbește la tot pasul de notele specifice ale peisajului și omului, ale psihologiei etnice și ale artei ; nicăieri nu rămîne indiferent la diferențele observate, deși nu se poate fixa în nici un mediu ; a călători înseamnă a varia fără întrerupere, a contempla, dar a-ți și comenta contemplația, a găsi similitudini, dar și a te diferenția într-un paralelism succesiv. Nici o țară nu se aseamănă cu alta și nici toate regiunile aceleiași țări nu sînt identice; psihologia etnică este și ea fracționată după așezarea geografică și modul de a participa la viață. Uneori regiuni și orașe din țări diferite au o mai mare apro-

piere între ele decît regiunile și orașele aceleiași țări. Călătorul trebuie să observe lucid și să disocieze categoric, să facă necontenit asemănări și deosebiri, să intuiască și să judece. Jurnalul de călătorie devine astfel un reportaj inteligent, vioi și pitoresc; aspectele concrete izbesc în primul rînd și sînt traduse în notații directe, necontrafăcute.

Iată portul Pireului, văzut prin umanitatea lui mizeră :

„Copii murdari și livizi se grupează animalic în jurul unor mame grase și despletite. Tații păzesc grupul cu ochi feroci de cîine devotat. Adulții mănîncă felii de harbuz, stupind sîmburii către noi; copiii au încremenit, abrutizați, cu gura flască, pe o sticlă din care se prelinge gălbui lapte de capră. Umanitate mizerabilă de Orient, care amintește aidoma o celebră pînză a lui Delacroix.“

Intrarea în Cairo, noaptea, îi imprimă o senzație de lugubru :

„Aerul de deșert, steril și pur, e ca cel de munte, la altitudini mari. Noaptea la hotel cade grea, deprimantă. Singurătatea e apăsătoare aici. Somn agitat în prima noapte, în această țară unde cavourile întrec palatele și unde morții trimit mereu mesaje. Dar oamenii au reușit să comercializeze și moartea. Aci ea se vinde în felii cu prețuri tarifate.

O călătorie în Egipt e o cochetărie cu neantul și o meditație a neexistenței. Cairo e tot un cimitir. Morminte de califi, de mameluci, de faraoni. Sicrie, sarcofagii, capele mortuare, piramide de toate formele și de toate mărimile, pentru adăpostit schelete.“

Aceeași senzație directă, aceeași notație izbitoare cînd intră în Olanda :

„Amsterdam e o cetate de mucegai înflorită pe țărmuri de umezeală și de ceață. Aglomerația umană a crescut acolo ca ciupercile mici din putregai pe

fructe descompuse. O lagună presărată de scoici de hoituri de pești, de goelanzi rătăciți, printre insulele căreia algele au construit baraje și poduri. Omul, ciupercă mai grandioasă, s-a așezat aservindu-și celelalte părți ale mucegaiului. Și o cetate a înflorit între țărm și mare, împăcînd comoditățile pămîntului cu ale apei."

Fiecare oraș are un aspect și un suflet specific ; el se revelează dintr-o dată, cu o „imediatență" care face farmecul deosebit al acestui jurnal de călătorie, neviciat de imagini preconcepute. Iată și Londra, cuprinsă într-o vedere generală și într-o serie de comparații, din care se distinge cu specificul ei :

„Londra, estetic și arhitectonic vorbind, e un oraș urît. Dar nici un oraș n-are suflet așa de enigmatic. Londra e o lume de ceață, păcură, de cluburi elegante, de neagră mizerie, de indieni, de levantini, de chinezi, de fete nevinovate și blonde și de bruni călăi, de eroine modeste și necunoscute, à la Dickens, și de cavaleri de industrie venali, de împușcături pornite din negură ca în romanele detective ale lui Wallace, de blînzi profesori de latină, care pescuiesc duminica pe Tamisa, de pastori puritani, de pajiști de flori și mormane de gunoaie. Sufletul acestui oraș e imens, uriaș insezisabil. E o lume fără dimensiuni previzibile, o planetă, un univers. Parisul, Viena, Berlinul se pot înțelege, se pot contura cu mintea, se pot defini, interpreta. Londra e amorfă și colosală.

La Paris domină unele cartiere, unii politicieni, unele vedete care subordonează restul, oferind totului un caracter inteligibil. Londra trăiește unanim, dezordonat, simultan și fără caracter."

S-ar putea da nenumărate citate de felul acestora, din toate țările vizitate ; excelente notații,

care traduc o panoramă, un suflet și o poezie specifică, atunci cînd e cazul ; în itinerariul spaniol, cel mai dezvoltat și variat, exemplele abundă. D. Ralea are o adevărată artă a crochiului, sintetizînd, în cîteva linii, o țară, un oraș, un ținut ; ea înlocuiește evocarea și ne dispensează de poezia turistică, prea adesea convențională și cromolitografică, în impresiile noastre de peste hotare.

Jurnalul său notează pe viu aspecte etnice și sociale, de peisaj și de artă, le judecă și le compară, ridicînd reportajul la modul intelectual ; lectură agreabilă și instructivă, în același timp, a unui călător care se simte și rămîne european, prin toate fibrele sale, itinerariul *Nord-Sud* se situează alături de acele încîntătoare schițe eseistice, adunate în volumul intitulat *Valori.*

Nicăieri, poate, inteligența sa disociativă și cochetăria cu ideile, cu peisajele și cu problemele — nu se realizează mai fericit, mai personal și într-o expresie vorbită mai vie și mai antrenantă decît în aceste două culegeri, care par atît de disparate.

A călători este pentru d. Ralea un instinct tot atît de puternic, fie că se plimbă printre teorii și idei, fie că străbate țări și peisaje ; același amator de notații, de disociații și asociații este prezent, în ambele cazuri. Inteligență rapidă, care se refuză fixității, de spaima de a nu-și încremeni personalitatea, caracterizată prin însăși mobilitatea ei, devenită farmec și pecete totodată.

Din vol. *Eseuri critice,* 1947

SALONUL LUI HASDEU

La drept vorbind, este numai o simplă analogie cînd se vorbeşte, în cultura noastră, de saloane literare ; cel dintîi lucru pe care îl presupune existenţa unui salon e patronatul unei femei frumoase, culte, spirituale, care să strîngă în jurul ei, ca un centru de iradiere, bărbaţii iluştri ai unei epoci, aparţinînd diferitelor domenii ale vieţii intelectuale.

Arta de a conversa în jurul celei mai recente şi răsunătoare cărţi, de-a comenta, entuziast sau ironic, ultimele evenimente, politice, sociale, mondene chiar, de-a lansa valori noi sau de a ţese un văl de aureolă în preajma valorilor de prima mînă — este indispensabilă, pentru a crea atmosfera specifică a salonului.

Literatura franceză, care este prin excelenţă o literatură ce s-a dezvoltat în societate, cunoaşte numeroase şi vestite saloane literare ; pentru literatura noastră ni se pare mai proprie denumirea de cerc literar, de cenaclu. Toate revistele care au însemnat ceva în istoria culturii naţionale s-au consolidat în jurul unei personalităţi culturale : *Dacia literară* şi *Propăşirea* au luat fiinţă graţie iniţiativei lui Kogălniceanu ; *Convorbirile literare* şi cercul literar afiliat al Junimei au viat în jurul dominantei

figuri de îndrumător a lui Titu Maiorescu ; *Literatorul* și cenaclul de poezie adiacent s-au consolidat în preajma fascinantei personalități a lui Macedonski, care-a instituit un adevărat cult al poetului ; după experiența inițiatoare a lui Vlahuță și Coșbuc, scriitorii s-au adresat năvalnicului temperament al lui N. Iorga, să patroneze *Semănătorul;* directivele poporanismului au fost regizate la *Viața romînească* de dinamica personalitate a lui C. Stere, iar cenaclul propriu-zis a fost întreținut de pasiunea devotată a lui G. Ibrăileanu ; fanatismul estet al poeților de la *Viața nouă* a fost alimentat de fanatismul lui Ovid Densușianu, închinător la noi izvoare de poezie. Cenaclul din jurul *Convorbirilor critice* a pulsat de viață, ținut de dîrza voință și pasiune literară a lui Mihail Dragomirescu. Oriunde a fost un program și un animator, într-un sens bine definit, scriitorii s-au grupat la un loc, căutînd sufragiile conducătorului și alcătuind un sectar spirit de cenaclu; polemica a fost însăși sarea din care s-a hrănit spiritul cenaclist și fiecare cerc literar a lăsat cîte un copios capitol polemic, din succesiunea cărora s-ar putea scrie cea mai pitorească istorie a literaturii naționale. Aș putea spune chiar că salonul literar ființează pe un principiu feminin, care temperează animozitățile, îndulcește contururile prea aspre și dizolvă otrăvurile în conversație, în timp ce oricare cenaclu ființează pe un principiu masculin, care delimitează fanatismele, încurajează sectarismul și practică, alături de creația contemplativă, tonul virulent al polemicii.

*

Hasdeu a fost unul din cele mai individualiste temperamente din cultura și literatura veacului trecut; viața lui începînd din perioada rusească, de unde a irupt vijelios în Moldova, trecînd prin toate

avatarurile ei științifice, publicistice, politice, prin toate triumfurile și fulgerările de care soarta nu l-a cruțat, a fost o extraordinară desfășurare de energie. Retras în castelul lui misterios și izolat de la Cîmpina, după moartea Iuliei, mai aproape de duhurile celor plecați decît de frămîntările lumii dinafară, Hasdeu n-a scăpat de iscodirile presei, de zeflemeaua lui Caragiale, de curiozitatea și admirația prietenilor, care-l vizitau în sihăstria pe care și-a impus-o, pregătindu-se pentru viața de dincolo; personalitatea fascinantă, prin tot ce l-a preocupat, Hasdeu era — prin însăși constituția lui spirituală — cel mai puțin potrivit, dintre marii noștri animatori. să patroneze un salon literar. Iradia prea puternic și era de-o mobilitate prea nestăpînită, ca să poată crea, în jurul lui, climatul unui salon; mai mult chiar, a fost prea străbătut de propriile lui pasiuni intelectuale și prea sfîșiat de propriile drame morale, ca să domine chiar un cenaclu literar.

În cursul vieții, a întemeiat nenumărate reviste, de erudiție și polemică, de politică și umor, pe care le-a scris deseori singur sau aproape singur. O singură dată, Hasdeu a jucat rolul de conducător literar; dar nu din imboldul lui, din acea voință de putere pe care toți animatorii de reviste și cenacluri. din cultura noastră, au avut-o, ci din imboldul altora, admiratori integrali și literați de cea mai variată calitate și alcătuire sufletească.

La 15 decembrie 1887, apare primul număr din *Revista nouă;* Hasdeu nu-și propune nici un program ideologic și nici un ideal estetic. În felul lui sarcastic, spune în *Cuvîntul* introductiv că revista *„nu va fi socialistă, nu va fi zolistă, nu va fi gongoristă"*.

La revista lui Hasdeu, Delavrancea apare într-o fază de bogată inspirație, publicînd *Hagi-Tudose, Sentino, Domnu Vucea, Bursierul* și colorate articole de critică plastică, astăzi atît de necunoscute. Vla-

huță tipărește poeme ca *Iertare*, *Liniște* și *Homo homini lupus*; poeți ca Artur Stavri, Haralamb Lecca, N. Ținc, Gheorghe din Moldova, Nenițescu își găsesc adăpost în paginile luxoase ale revistei; apoi prozatori ca Șt. Basarabeanu (Crăsescu), Rădulescu-Niger, iar din vechea generație Ion Ghica și V. A. Ureche; folcloriști ca S. Fl. Marian, D. Stănescu și Petre Ispirescu colaborează asiduu, încurajați firește de pasiunea de folclorist a lui Hasdeu; dar la 17 septembrie 1888, se întîmplă cea mai zguduitoare tragedie din viața lui Hasdeu: moare geniala Iulia, fiica lui de care se legau atîtea speranțe.

O nouă vînă se deschide în spiritul frămîntat al marelui învățat: e vorba de seria de poeme născute din lovitura dată de moartea Iuliei. În 1891, publică în revistă cele cinci studii care vor alcătui volumul de filozofie spiritistă *Sic cogito*, tipărit în anul următor, iar de la 1893—1896, între conferințe publice, experiențe spiritiste, poeme și studii filologice și cursuri universitare, termină construcția castelului de la Cîmpina. În septembrie 1895, *Revista nouă* își încetează apariția; în 1897 Hasdeu se retrage la Cîmpina, venind în București numai pentru a-și ține prelegerile universitare.

În asemenea împrejurări, Hasdeu e greu să mențină un salon literar și să-și conducă un cenaclu; preocupările lui sînt din ce în ce mai absorbante în direcția spiritismului.

Un prieten și admirator pasionat, ca doctorul Istrati, ne descrie astfel atmosfera în care trăia și lucra, la Arhive, unde Hasdeu era director:

„Sala în care ședea el era o adevărată cameră a lui Faust. O bibliotecă mare și absolut în neregulă pe un stelaj de lemn alb. Cu toate acestea, cînd îi trebuia ceva găsea numaidecît. O masă mare, încărcată cu cărți, note, manuscripte, ziare, sfeșnice, lampă și

chibritelniță în o neregulă, astfel încît te întrebai cum de mai poate scrie: și acolo scria el Magnum Etymologicum! *Se mai afla și o altă măsuță ovală pe care lua ceaiul si scaune și o sobă de fier. Peste tot mucuri de țigări și un praf care abia la trei-patru luni dacă d-na Hasdeu reușea să pună să-l mături. Tot acolo, între masă și în lungul bibliotecii, se afla patul său de dormit. Am văzut adesea cele mai neînchipuite lucruri aruncate, amestecate cu cărțile : perii, farfurii, cutia cu cocs, hîrtii de maculatură și corecturi lepădate, cutii vechi de chibrituri sau de tutun, cutii de ceai cu zahăr, sau ciainicul, plăci fotografice etc., etc., amestecate cu lucruri scumpe, cu manuscripte rare, cu cărți alese, cu condica Mănăstirii dintr-un lemn sau condica Brîncoveanului. Era o neregulă și o necurățenie neînchipuită. Acolo trăia el; trăia, discuta, cerceta, cugeta, concepea, scria, corecta, mînca adesea, și producea ceea ce a și făcut, fumînd într-una, lipsit de soare și lumină.*"

Aici își primea prietenii și colaboratorii de la *Revista nouă ;* iar după moartea Iuliei, camera pe care o descrie doctorul Istrati, lungă de zece metri și lată de șase își schimbă înfățișarea; pentru a-și cufunda existența în lumea duhurilor, Hasdeu astupă toate ferestrele cu perdele groase, între pat și ferestre pune un paravan, instalează un aparat fotografic, acoperit cu negru și fixează în cameră o lampă roșie de cameră obscură.

Bonifaciu Florescu, Ion Nenițescu, Ionescu-Gion, anecdotistul Sperantia și alții vin să asiste la experiențele lui spiritiste, în care Hasdeu își îneacă ultimii ani ai vieții. Premergătoare ciudatei atmosfere din castelul pe care-l va clădi la Cîmpina, ambianța de la Arhive ne avertizează că Hasdeu iubea mai mult salonul sumbru al duhurilor decît salonul literar ; comunicînd cu Iulia, iată ce stări îl chinuiau la 1889:

E sfîntă a ta slovă, și-i drept ca ea să fie
La maică-ta-n păstrare, ca moaștele-n altare,
Dar cît e scris de tine,
Azi mîna o prescrie:
Sînt ceasuri mai senine
În negrul meu amar.

Lungi nopți prescriu, iar ziua tiparul primește
Înalta-ți cugetare : foi după foi răsar
Cu lacrămi și suspine ;
Cînd tomul se gătește
Mă cred mai lîngă tine :
Băut-am un pahar !

Grăbesc ! Mai sînt în sticlă vr-o cîteva pahare ;
Tom după tom cu raze din cer, voi repezi ;
Și lumea-atunci pe tine
Privească cu mirare,
Iar eu, o mărăcine,
Pe loc m-oi veșteji.

Și totuși, personalitatea lui vie, scînteietoare, cufundată-n duhuri și obsedată de spiritul Iuliei, nu s-a alterat ; o altă mărturie a doctorului Istrati, care avea o proprietate de vară la Cîmpina și care-l vizita des pe Hasdeu, în izolarea lui dramatică, ne atestă că deși *„Hasdeu nu mergea nicăieri"* — și deși *„ducea o viață sedentară, iubea și primea prietenii, fuma mult, bea ceai și era admirat și desăvîrșit «causeur», scînteind de spirit, plin de învățăminte, plăcut pentru cei ce momentan îi erau amici, strașnic cu cei cu care avea vreo discuție sau vreun diferend."*

Dacă inteligența îi era lucidă încă și dacă se comporta cu amicii la fel cum îl cunoscuseră, înainte de moartea Iuliei — dorința de moarte a lui Hasdeu e atît de profundă și și-o exprimă cu astfel de dure accente :

Ce sănătos mi-e stîrvul ! Nimica nu mă doare,
Şi totuşi mor.
Fiinţa-mi de boală şi nu de vîrstă moare,
Murind de dor.
Zi după zi apune şi noapte după noapte
Şi eu tot scap ;
Dar nopţi şi zile-ntr-una aud ciudate şoapte,
În piept şi-n cap.
În orice dimineaţă uitîndu-mă la mine,
Mă văd mai dus.
În fiecare seară grozavă poftă-mi vine
Să plec în sus.
Cu cît îmi scade carnea, tinzînd mereu să moară,
Încet-încet,
Pe-atîta cugetarea-mi s-arată mai uşoară :
Sînt mai poet.
Vorbesc cu nevăzutul şi dînsu-mi povesteşte,
Iar eu mă mir ;
De ce cînd sus mi-e duhul, jos nu mă mai porneşte
La cimitir ?
În cer eu sorb prin suflet întreaga veşnicie,
Şi-aici-s nimic.
Bucata-mi pămîntească încape-ntr-o cutie
Curînd un dric !
Trec somnoros prin lume şi numai printre stele
Mai sînt deştept :
Mă duc ! Mă duc la tine, lumina vieţii mele,
Nu mai aştept !

Inedit.

SUMAR

12,50 × 7

87,50
44

18 18
44

Responsabil de carte: Maria Aldea
Tehnoredactor: Geta Strominger
Corector: Lucian Brunu

Dat la cules: 07.01.1957. Bun de tipar: 13.04.1957. Tiraj 7.110 ex. Hîrtie cărți școlare de 65 gr. m². Ft. 540×840|16. Coli ed. 17,06. Coli de tipar 24,25. Ediția I. Comanda 3191. Planșe tipo I. A. nr. 06076. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8.09 R.

Tiparul executat la Intreprinderea Poligrafică „Apărarea Patriei", str. Izvor nr. 137, București — R. P. R.

c. 72

Lei 6,50